

ZUM FELDE,
CRITICO MILITANTE

uruguay cortazzo

arca

URUGUAY CORTAZZO

ZUM FELDE,
CRITICO MILITANTE

DOCUMENTOS
LITERARIOS

ARCA 1981

DISEÑO : MARCELO BOASO

Andes 1118 - Tel. 90 03 18
Queda hecho el depósito que marca la ley.
Impreso en Uruguay - Printed in Uruguay



PROLOGO

El 1o. de octubre de 1919, en la primera página de la edición vespertina de **El Día**, aparecía un artículo que haría dividir a la crítica uruguaya en pre y post-zumfeldiana. Desde ese entonces, y hasta el 30 de mayo de 1929, los artículos no se interrumpieron, y se fueron acumulando hasta conformar una labor de una significación excepcional para nuestra historia intelectual. Zum Felde tenía, en aquel entonces, treinta y dos años. Su haber literario estaba compuesto por un primoroso tomo de sonetos modernistas, algunas obritas de teatro ya olvidadas, un folleto sobre sociología uruguaya y un estrangulado canto de profecías americanistas titulado **El Huanakauri.** Lo conocían sus amigos y el círculo estrecho de los intelectuales y los artistas. Sin embargo, luego de haber publicado sus seis primeros artículos dedicados a José Enrique Rodó, su fotografía aparecía en primera plana, en el espacio dedicado a las **figuras de actualidad.** Su arrogante y atractiva presencia lucía la leyenda: **Alberto Zum Felde cuyas críticas literarias, están llamando justamente la atención.** El joven crítico era ya una figura pública y centro de atención, no sólo de los lectores cultivados, sino de un vasto público hasta ese momento medianamente indiferente a las cosas literarias. Muchos comenzaron a comprar el diario sólo para ver lo que decía Zum Felde y los que estaban al frente de órganos e instituciones culturales, tuvieron que comenzar a controlar el espacio de "Crítica Literaria" de **El Día**, porque el muchacho no tenía pelos en la lengua y andaba revolviendo afuera de las bibliotecas. La novedad inquietante estaba en que este nuevo recién llegado no consideraba los libros como meros acontecimientos editoriales: miraba mucho más allá del horizonte del papel. Decía que la aparición de un libro era un hecho social, que el libro era un organismo vivo con ciertos poderes sobre las conciencias y que por lo tanto, la crítica que él haría ten-

dría una función social. El no quería hacer crítica **sabia,** la que leen detenidamente los que compran sesudos estudios y revistas especializadas. No. Su crítica se definiría como **popular,** tan popular como lo era el periódico mismo. Su público no serían necesariamente los intelectuales, escribiría para el mayor número posible de lectores. (1) De todos modos, este programa hubiera quedado muy bien en un discurso académico; lo interesante era que las palabras se estaban haciendo efectivas y con todas las consecuencias del caso. Zum Felde denunció la poca seriedad de la crítica uruguaya de su tiempo y la irresponsabilidad de los diarios, en donde aparecía muy de vez en cuando una noticia bibliográfica motivada siempre por la amistad o por el trasiego de los autores en los pasillos de las redacciones. Con él la situación iba a cambiar radicalmente. Su crítica bibliográfica tendría las mismas características que la deportiva o teatral, es decir, sería sistemática y sin que los interesados la solicitaran. Todo libro que apareciera tendría su comentario como cualquier partido de fútbol digno de atención.

Su empresa fue todo un éxito: autores, obras y cualquier acontecimiento cultural pasó a tener categoría de **noticia** al igual que el último crimen pasional, las recientes declaraciones del político X o las sensacionales revelaciones de la estafa de X'. ¿Cuáles fueron las causas de este verdadero milagro? Porque es evidente que para lograr algo semejante no basta ni la inteligencia, ni la preparación y ni siquiera el poderío empresarial del órgano donde colaboraba. Desentrañar esta cuestión se nos antoja un hecho apasionante. Pero su complejidad merece un desbrozamiento más limpio que el que puede apretarse en un prólogo. Digamos por lo menos, que el fenómeno tiene cuatro puntas a atacar desde un principio: el uso ejemplar de los medios de comunicación de masas, la coyuntura política que permitía el pleno usufructo de las libertades democráticas, el compromiso personal del escritor con su momento y su táctica cultural: ataque frontal a puntos neurálgicos. Su genialidad radica en haber unificado estos elementos poniéndolos al servicio de una causa: la responsabilidad artística e intelectual de un país —Uruguay— y un continente —Latinoamérica—. Y como la actividad estética y reflexiva no eran para él cuestiones de gabinete sino algo que arrebataba la existencia toda, la responsabilidad era, por ende, política y social.

Hagamos aquí una precisión antes de continuar. Nos proponemos hablar del Zum Felde comprendido entre 1919 y 1929. El que aparece casi inmediatamente después con el **Proceso Intelectual del Uruguay,** presenta ya nuevas características. Su crítica evoluciona a medida que sus concepciones avanzan y se desarrollan. En otro lugar hemos intentado mostrar esa evolución general (2). El lector deberá recordar entonces, que las caracterizaciones estarán referidas a un período de su crítica y tienen validez sólo para ese período que él mismo llamó de **crítica militante.** Muchos de los conceptos de esta época no podrán ser aplicados más tarde cuando la perspectiva se transforme e intente la **crítica sabia.**

El punto de partida de la concepción de su labor arranca de una separación tajante: **crítica de gabinete** y **crítica periodística** se oponen sustancialmente, como se opone el diario al libro. Uno y otro tienen tiempos y lectores distintos. El diario vive al día y el libro quiere hacerlo para siempre; al primero lo lee una mayoría y al segundo sólo los interesados que siguen los problemas a través del tiempo (3). La crítica militante —sigamos su terminología— se basa en una peculiar conciencia temporal: se sabe insertada en un momento específico de la historia literaria que tiene, a su vez, sus específicas necesidades. Es al crítico a quien le corresponde descubrir esas necesidades y ajustar su arsenal para defenderlas de acuerdo a un programa claro de negaciones y de afir-

maciones. Zum Felde, en tanto que crítico militante, estaba mucho más atento al movimiento general de la literatura que al libro individual. Con esto queremos decir que lo que le interesaba mayormente era la oportunidad de una publicación que pudiera favorecer un elemento que él juzgaba más promisorio estéticamente para la obtención de una literatura más sólida y original, de acuerdo con nuestra situación peculiar de uruguayos-latinoamericanos de la tercera década del siglo XX. El tenía sólo la intuición de un **algo** que estaba naciendo, un algo que estaba vinculado a la afirmación de nuestro ser continental: tenía la intuición de que el ser latinoamericano comenzaba a despuntar lenta, pero vigorosamente. Aún no sabía exactamente lo que era, pero lo sentía con claridad. Era esto lo que había entrevisto y cantado arrebatado en espasmos whitmanianos en **El Huanakauri** y estaba decidido a batallar por encontrar las vibraciones que confirmaran aquellas visiones y aquellos sentimientos. Su crítica militante es **crítica productora** tal cual la definiera Friedrich Schlegel, en oposición a la **crítica conservadora,** que no promueve ni guía una nueva literatura, sino que estudia, sin compromiso, la que ya está canonizada.(4)

Hablamos más arriba de un programa de negaciones y de afirmaciones. Agreguemos ahora, que la confección de dicho programa se realizará de acuerdo a su conciencia americanista, que por el momento no puede definirse sino como una premonición de carácter irracional. Los juicios que se emitan bajo tales padrones tendrán una peculiarísima categoría axiológica. Sin entrar en un problema tan árido, digamos al menos, cómo debemos entender la **justicia crítica** de lo que Zum Felde dijo en aquel momento. Porque hablar de errores o arbitrariedades, significa negar el género de crítica que estamos comentando. Lo que debe interesarnos fundamentalmente es comprender el mecanismo a través del cual la valoración se produce. Si comprobamos que ese mecanismo se apoya en un sistema y que existe una cierta coherencia en su aplicación, el juicio logra su validez y su justificación. Si más tarde el juicio se modifica, lo que tenemos que investigar es si el cambio responde a una transformación del sistema, antes de arriesgarnos a hablar de error. Continuando con el lenguaje de Zum Felde podemos oponer el **juicio militante** al **juicio sabio,** y esto ya aclara un poco la cosa. Simplificando el problema diremos que el primero atiende a la oportunidad de una obra, al aporte que significa para un movimiento, corriente o simple veta que el crítico considera como más potente a lo existente o a lo que pudiere formarse, ya sea porque implica más renovación, más originalidad, más veracidad, etc. El juicio militante es básicamente relativo. Está provocado por la situación en que es emitido. Negar a José Enrique Rodó, a Julio Herrera y Reissig, al modernismo, al gauchismo literario, a toda la literatura uruguaya del siglo XIX, con Zorrilla de San Martín adentro, no son exactamente errores ni injusticias. Son necesidades de su sistema. Esos juicios no los provocan ni la gratuidad, ni el desconocimiento, ni la mezquindad intelectual. Los provoca la defensa de una nueva literatura, de un nuevo camino. Y toda marcha implica un descarte de rutas, una separación, y la ruta que emprendió Zum Felde tuvo solidez y tuvo sentido. Ya habrá tiempo suficiente para decir cosas sabias. Pero para lo que no hay tiempo luego, así parece haberlo comprendido nuestro crítico, es para luchar por lo que se creyó necesario en un momento, porque pasada la situación, la necesidad ya es otra. Y el crítico militante quiere participar, ayudar en lo posible a modificar, rectificar o revolucionar el curso de los hechos. Fue así que con las grandes figuras, ya consolidadas, procedió a un desgaste a fondo, a fin de dejar lo auténticamente aprovechable (de muchos no quedó na-

da), mientras que con los nuevos practicó una crítica de proyección, vislumbrando el máximo de virtualidad estética en productos aún defectuosos. **"No se desanime el autor,** decía con frecuencia después de un saldo negativo, **creemos que si persiste logrará la victoria".**

La totalidad de los artículos dan como resultado un conjunto de unos 843. Hay aquí dos etapas, un tanto desparejas en cuanto a cantidad y calidad, que el mismo Zum Felde distinguió. La primera fue la de **revisión** de la literatura nacional. Son 79 artículos casi totalmente aprovechables. La segunda, que se inicia el 29 de enero del 21, está constituida por el resto de la producción. El autor la llamó **crítica bibliográfica-cultural de actualidad** y se ocupó allí no sólo de la nueva producción nacional, sino que abarcó también la de Latinamérica y la universal (preferentemente España, Francia, algo de Italia y un poco de los Estados Unidos). También incluye el comentario de hechos diversos —la moda, el carnaval, el espiritismo— que forman un pequeño grupo de misceláneas. Evidentemente, esta segunda parte no es enteramente rescatable y los comentarios se alivianan un poco más, careciendo de la densidad de los primeros. Atendiendo a lo que se refiere específicamente a la crítica de la literatura, llamaré a este período de **recepción,** ya que en él fueron saludados los creadores que recién salían al ruedo. En rigor, llamar al primer período **de revisión** es inadecuado. Primero, porque hasta el momento no se había hecho nada orgánico que constituyera, por lo menos, una visión; no había, en este sentido, tradición crítica suficientemente válida. Segundo, porque se incluyen autores muy recientes como Juana de Ibarbourou, Emilio Oribe y Casaravilla Lemos, que recién comenzaban a publicar. La revisión es más bien de la atmósfera que se había ido formando alrededor de los escritores como consecuencia de algunos artículos, opiniones orales autorizadas, citaciones frecuentes, que más tarde

se momifican en dos o tres adjetivos que todo el mundo acepta sin discusión. Zum Felde es quien, con esos 79 artículos, propone la primera visión de la literatura uruguaya. Pero con esta salvedad el término puede ser aceptado.

Sus primeros artículos sobre José Enrique Rodó fueron una verdadera detonación. Hacía dos años que Rodó había muerto en Italia. Era el momento en que se había decidido oficialmente la repatriación de los restos de quien había sido saludado por toda la América Latina como un verdadero maestro. Los diarios venían anunciando el acontecimiento. La comisión de repatriación, se embarcaba el mismo 16 de octubre del 19. Una comisión de homenaje a José Enrique Rodó, con la cual colaboraba el Centro Ariel y jóvenes estudiantes, organizaba una colecta para erigirle un monumento. Es en medio de ese ambiente de celebración fúnebre, que Zum Felde se levanta y pronuncia sus cinco enérgicas negaciones: no al pensador, no al maestro, no al ideólogo, no al estilista y no al político (se salva Rodó como crítico literario). Rodó no merece ninguno de esos títulos y quienes se los otorgan son denunciados por idólatras, burgueses ingenuos y nacionalistas vanidosos. Todo el mundo se sintió aludido y el que no, pudo leer en los artículos serias argumentaciones que daban para pensar. Los insultos que Zum Felde propinaba a Rodó, al **Ariel,** a los **Motivos de Proteo,** más o menos se podían levantar, pero sus argumentaciones filosóficas, ideológicas y estéticas, eso era otra cosa. He analizado ya, en otra ocasión, algunas de las causas de esta oposición. Aquí me interesa volver sobre una fundamental: la concepción del americanismo socio-cultural. Para Zum Felde el derrocamiento de Rodó era una tarea urgente, debido al verdadero embrutecimiento retórico en que había degenerado su prédica. Es muy probable que lo que combata en esencia sea esa imagen vaciada, esa cáscara en que todo se había convertido. Zum Felde proponía acción. Y a todo

nivel —ver "La energicultura. Norte y Sud-América" incluido aquí—. La idealidad rodoniana sólo era para él el tapujo dorado de nuestra podredumbre, la forma más estúpida de dejarnos devorar en la tierra, mientras contemplábamos el cielo de las **ideas.** Había que desgarrar ese fantasma inocuo que los latinoamericanos exhibíamos de nosotros mismos, para vernos en nuestra propia realidad, en nuestros verdaderos problemas y reconocer nuestra congénita miseria. No podíamos seguir ya con la cantinela de nuestros amores desinteresados por las cosas del espíritu. Esta es para mí, la causa que resume a todas las otras y por la cual había que desautorizar en bloque al forjador de **Ariel.** Es cierto que, sin los planteos teóricos de Rodó, Zum Felde es imposible. El segundo entronca en la misma tradición por la que tanto hiciera el primero, pero la revivifica, la actualiza y la completa. En lo que concierne específicamente al americanismo literario, Rodó propició una crítica benévola y hasta se diría que conscientemente cándida. Pide siempre tolerancia, serenidad, comprensión. Zum Felde no puede aceptar ese criterio generoso y amplio; él quiere seriedad, valor, beligerancia y veracidad (sin escatimar la crueldad que la verdad siempre implica). Rodó paz; Zum Felde guerra. Y es aquí donde radicalmente se separan. Sus actitudes vitales se excluyen mutuamente. En un país sin grandes tradiciones artísticas y filosóficas, donde el intelecto aún no se ha templado en las grandes batallas y en las luchas productivas, que lo obliguen a desplegarse en medio de terrenos erizados de control, rigor y compromiso, una crítica como la de Rodó no es posible sin su genio: a la larga, sólo daría visiones quietistas e insípidas. Así parece haberlo entendido Zum Felde en su práctica. A riesgo de extenderme más de la cuenta en el problema, me gustaría caracterizar las diferencias de concepciones críticas de estos dos hombres, porque entre ambos se tiende el primer eslabón importante de

la crítica literaria en nuestro país. Mientras Rodó quiere ser un contemplador, Zum Felde quiere estar en la arena, ser un soldado más. Rodó propone una calma sin tormentas y para Zum Felde, la calma no es sino una resolución agónica de un conflicto preexistente. Rodó quiere liberarse en una mirada crítica que se remonte más allá de la zona de los fenómenos; Zum Felde quiere padecer su individualidad sin alturas purificadoras. La **verdad crítica** de Rodó es la consecuencia de la superación de toda antinomia, a través del vencimiento de la individualidad y por la trasmutación proteica: ser uno y todos al mismo tiempo (este misterio crítico se revela en el **Rubén Darío**, un magistral abandono de sí mismo en el otro, que tiene como condición previa una dolorosa negación). La **verdad crítica** de Zum Felde, por el contrario, es el resultado de la tensión de su persona intelectual frente a la de los otros. El no puede unir pasión y serenidad al mismo tiempo, porque el camino que lleva a la admiración rodoniana no está en su itinerario. El es el elemento definidor y conformador del mundo que trata de entender y por eso es necesario que sus energías se liberen sin ataduras, porque será la repulsa y la atracción quienes dispongan el espectro del orden a su alrededor. Si finalmente decimos, que la crítica de Rodó es, en última instancia, admirativa —un **homenaje** a la superioridad artística (5)—, la de Zum Felde es hacedora, porque trata de definir y estimar sus objetos por el sentido que se despierta a su contacto personal, establecido en un mismo plano de igualdad.

Conectado profundamente con la negación de Rodó, están los tres artículos que siguen sobre Florencio Sánchez; no sólo porque lo analiza en oposición a Rodó, sino porque esa polaridad muestra nítidamente la concepción del mundo en la que se apoyará el crítico. Florencio se le aparece como la vida misma, ante la cual, la obra de José Enrique se repliega desecada, mostrando su pura letra. Si el primero es realmen-

te original, el otro es sólo convención; si uno hace verdadero arte, el otro practica el vicio de la literatura; si aquél está enterrado en lo autóctono, éste flirtea cosmopolitamente; si uno mama en lo real, el otro liba en los libros; si Florencio es todo vibración sensible, José Enrique congelado intelectualismo, etc. Retengamos sólo de este cúmulo de riquísimas implicaciones, el que se refiere a su concepción del arte. Si hay que arriesgar una palabra, diríamos **vitalismo.** El arte para Zum Felde debe ser vida, debe asentarse sobre la verdad de la existencia. El escritor debe estar más en contacto con la realidad que con la literatura. Pero, nos preguntamos, ¿qué es esta realidad, de la cual nos habla? Es **la verdad intrínseca y sustancial de la cosa (...) es la vida que palpita, dentro y fuera de nosotros, en todo tiempo.** (6) Por lo tanto, la obra auténtica es la obra vivida, identificada con su autor. Su prueba de valor artístico está en la posibilidad de poner en relación directa la experiencia del escritor con su producto. Pero no nos dejemos engañar por la ingenuidad aparente de estos postulados. Ni la vida, ni la realidad son hechos totalmente **objetivos** para Zum Felde. Si volvemos a releer la frase citada más arriba, veremos que él habla de un **dentro** y de un **fuera,** lo que equivale a establecer ya una realidad exterior y otra interior. Sin embargo, en esta primera etapa de su crítica, esta dualidad no está lo suficientemente desarrollada y degenera fácilmente en un reduccionismo biográfico. Es así, que puede llegar a la conclusión de que todos los poetas líricos son fundamentalmente raros y atormentados y que todos **han vivido con tristeza, y muerto en desgracia.** (7), lo que equivale a desconocer mucha historia literaria anterior al romanticismo. Posteriormente, y ya casi al final de su **ministerio,** este criterio habrá evolucionado mucho, como lo veremos más adelante, y finalmente llegará a separar circunstancia biográfica de calidad poética, inclinándose por la **verdad subjetiva** y por los factores

puramente imaginativos, que pueden ser tanto o más reales para un creador, que los hechos objetivos e históricos. (8) Pero en sustancia, el arte seguirá siendo auténtico y profundo, mientras sea humano. Lo que ahora debemos subrayar, es que la acentuación de los factores de **fuera,** está fundamentada en la defensa de un arte nacional y continental que refleje e interprete con autenticidad, la emoción y la verdad **"que están aquí, a nuestro alrededor, en nuestro país, en nuestra ciudad, en nuestra calle, en nuestra casa..."** (9) Porque el artista tiene que colaborar en la creación de Latinoamérica, mostrándonos el sentido profundo de nosotros mismos y de las cosas maestras, elaborando la mitología en la que podamos identificarnos como colectividad. Como vemos no se trata de una simple **mímesis** a la manera de la escuela realista, sino de una idealización de la realidad, e incluso, de una simbolización mitológica, aunque estos elementos no aparecen lo suficientemente diferenciados y muchas veces los utilice como sinónimos. (10)

El rechazo del modernismo —se puede ver sin ningún esfuerzo— era una obligación impostergable: por literatero, por anti-vitalista y contra-latinoamericano. Cayó, es cierto, en el simplismo fuentista: no sólo dijo que era una suma de escuelas francesas, sino que su origen mismo estaba en Francia (manejaba, presumiblemente, entre otras cosas, el indefinido concepto de Pérez Petit). Sin embargo supo reconocer que los modernistas habían forjado un instrumento artístico muy útil para ser aprovechado por la literatura actual. Es por eso que, cuando le llega el turno a Julio Herrera y Reissig, no puede menos que caer en desgracia, por ser prácticamente un traidor que trabajó a favor del silenciamiento de nosotros mismos.

El ambiente no se había calmado todavía con el asunto de la paliza de Rodó, cuando de nuevo se levantó la polvareda. Y ahora el apaleado estaba vivo, era enemigo político

y se lo consideraba uno de los más grandes poetas nacionales: don Carlos Roxlo. Pocas veces emprendió Zum Felde un ataque tan duro. No bromeaba cuando dijo que para el oficio de crítico se necesitaba ser cruel porque había que degollar un inocente por día! En tres artículos lo desangró de tal modo que ya le fue imposible levantarse al autor de **Luces y sombras.** Incluimos el artículo no sólo para mostrar la técnica de la decolación, sino por la crítica que extiende a la enseñanza nacional, una muestra más de cómo concebía Zum Felde su labor. Algo semejante le sucedió a Adolfo Agorio, que por ese entonces además del prestigio nacional, disfrutaba de las condecoraciones de la Sociedad de Letras de Francia, nada más y nada menos (de paso les cayó a los franceses por ignorantes). A Zorrilla de San Martín se le serruchó convenientemente en seis sorprendentes artículos para la época, ayudado de historia literaria, teoría de la épica, historia de la crítica y hasta análisis estilístico **avant la lettre!** Es notable la penetración del análisis y la sagacidad con la cual descubre las contradicciones y desviaciones del poema, hasta llegar a detectar —aunque no a valorar— el elemento que la crítica contemporánea considera la clave del poema: su concepción cristiana. (11) Pero el mayor escándalo se produjo con el Himno Nacional. Todo partió de una conferencia sobre Acuña de Figueroa, que por lo visto disgustó a Zum Felde. Denunció entonces, el peligroso nacionalismo que se entregaba a irreflexivas veneraciones de cuanto fuera del país. Ni la literatura de nuestros primeros tiempos, ni Acuña de Figueroa tienen valor suficiente como para enfrentar una verdadera crítica. Y el Himno es imposible. Público y prensa participaron en la contienda: unos aplaudían y otros gritaban. Zum Felde, por su lado, proponía un nuevo Himno, desmenuzaba la letra del actual, destruía fácilmente los argumentos de sus adversarios y, por encima de todo, hacía chisporrotear los sacrílegos adjetivos de

feísimo, ridículo y **risible.**

Escándalos y parricidios aparte, el resto de los artículos están dedicados a establecer los valores sólidos y conformar pequeños núcleos en los que trata de hilvanar el desarrollo de la literatura nacional. Estudia la poesía femenina con Delmira y Juana (de María Eugenia nada dice, distanciados por incompatibilidades personales), estableciendo oposiciones y afinidades. Lo mismo hace con la novela nacional: después de reconocer en Acevedo Díaz a su fundador, lo relaciona con Javier de Viana y Carlos Reyles, analizando las diferentes visiones y significaciones. También estudia la poesía gauchesca de Hidalgo al Viejo Pancho; compara a Vasseur y a Angel Falco, incluidos en la poesía social y a Oribe y Casaravilla como los nuevos. Finalmente trata de clasificar la historia literaria del Uruguay, atendiendo a los órganos culturales más representativos: el salón literario, el Ateneo y el café literario.

Todo este material, que apareció un tanto desordenadamente, debido a la agilidad que impone un periódico, fue reunido en un libro que tituló **Crítica de la Literatura Uruguaya** (1921). La única crítica contemporánea seria que conozco de este libro fue hecha recién en 1925 por Francisco Contreras en el **Mercure de France!** Se le reprocha allí las generalizaciones apresuradas, la periodización que establece, su concepción del modernismo y, por supuesto, no se comparte la valoración de Rodó. Destaco este elemento, porque como dijo Carlos Real de Azúa, Zum Felde no tuvo críticos. (12) Se lo aisló y se lo condenó. Se polemizó muchas veces con él, pero por cuestiones ínfimas o personales, por el grano de arena en el desierto. ¿Es que no existió una inteligencia capaz de enfrentarlo, de rectificarlo, de oponérsele con solvencia? La falta de un eco honesto y riguroso deja a cualquiera desvalido intelectualmente, sin la ocasión de profundizar sus hallazgos con mayor firmeza y sin el apoyo para

despojarse de los posibles errores. Zum Felde quedó librado por entero a sus propias fuerzas. Sus fallas tienen, por eso, algo de valioso también: fueron el precio de su superioridad o de la mezquindad de los que le rodearon en aquel momento.

En la segunda etapa, dijimos ya, el temario se diversifica: literatura uruguaya, pero también latinoamericana, europea y norteamericana. Y además: **los hechos:** concursos, visitas ilustres, muertes prestigiosas, la vida de los escritores, los acontecimientos científicos, en fin, todo lo que indicara que el mundo se movía. Si clasificamos los blancos a los que estaba atenta su crítica, tendríamos: a) **productores oficiales,** proyectos y leyes sobre la actividad intelectual y artística; b) **productores colectivos,** asociaciones, revistas, congresos; c) **productores individuales,** artistas, escritores, profesionales; d) **consumidores,** el público, para el cual había abierto un "consultorio literario" y e) **productores foráneos,** opiniones o publicaciones extranjeras, que de un modo u otro incidían en el ambiente.

En lo que concierne a lo específicamente literario, su batalla comenzó a dar frutos, confirmándose la vieja intuición de su **Huanakauri.** La literatura comenzaba a desprenderse positivamente de las rémoras del modernismo y a chapotear audazmente en el barro latinoamericano. En varios artículos Zum Felde había venido desafiando a los poetas jóvenes para ver si eran capaces de hacer verdadera literatura, reflejo de nuestras realidades vivas. Los exhortaba a realizar una verdadera reflexión y vieron hasta qué punto su arte era verdad o mentira y hasta qué punto ellos mismos eran verdad o mentira como poetas. La provocación surtió efecto. (13) Una noche en que Zum Felde atravesaba la plaza Independencia, alguien le interceptó el paso, diciéndole: —**"Yo soy el poeta que usted reclama en su crítica".** El muchacho se llamaba Fernán Silva Valdés. Los dos se fueron a un café a leer algunos de los poemas

inéditos que luego formarían parte de **Agua del Tiempo.** Cuando este libro apareció, Zum Felde lo saludó alborozado, como una concreción segura de lo que él venía pidiendo. El nativismo había nacido. Parte de lo que era sólo una intuición oscura, ahora tenía hombre. De ahí en adelante, podrá seguir la evolución literaria que comenzaba a perfilarse con claridad y de la cual él se consideraba un elemento creador y rector. Así, sigue al nativismo hasta su declinación, su resurgimiento en la prosa con Francisco Espínola; detecta luego la aparición del neonativismo de carácter urbano, la aparición del ultraísmo y las otras vanguardias que comenzaban a despuntar paralelamente. Todos estos cambios, así como la aparición de elementos de valor marginal (Basso Maglio, Tognochi, Juan Carlos Abella) fueron inmediatamente sentidos y conceptualizados.

La vanguardia (en esa palabra se embolsaban todos los **ismos)** alborotó el ambiente. Todos se volvieron hacia Zum Felde: los lectores, desconcertados, para pedir ayuda; los vanguardistas para acusarlo de reaccionario y **pastelero** y el Dr. Schinca, un portavoz de la sensatez y el buen gusto, para acusarlo por promover las nuevas locuras. Zum Felde mantuvo en medio de la bataola, no sólo una actitud ecuánime, sino, una vez más, lúcida. No me estoy refiriendo a los aciertos particulares (Alfredo Mario Ferreiro, Juvenal Ortiz Saralegui, Juan Parra del Riego), sino a la apertura de su criterio general. El americanismo con el que había iniciado su carrera en el 19 era totalmente inoperante ante la nueva estética. El problema se lo planteó claramente un lector en mayo de 1927 y en realidad, salió del paso aplicando la vieja fórmula: el vanguardismo era lícito si expresaba nuestra objetividad y emotividad peculiares. (14) Sin embargo, en cuestión de un año llegó a dilucidar más convenientemente la doctrina. En junio mismo del 27, discrepa con la tesis de Ortega y Gasset y prefiere hablar más de **desrealización** que

de **deshumanización** del arte. (15) Y en octubre ya percibe como principal tendencia del arte contemporáneo, la creación de formas autónomas sin referencia a la realidad objetiva. (16) Cuando la situación se torna más y más acuciante y estalla en polémica, Zum Felde ha reconocido como uno de los principales del nuevo arte, el predominio de la **realidad subjetiva.** (17) La crítica lo que debe exigir ahora es —no ya su relación con la vida—, sino una correspondencia entre su propia vida interna y sus medios expresivos. (18) La revuelta artística había que apoyarla, porque era una necesidad totalmente legítima, siempre y cuando se supiera distinguir que realización es una cosa e intención otra.

Fuera del terreno literario, el otro aspecto que merece destacarse aquí es el del americanismo cultural, que poco a poco se va desprendiendo de su vinculación con la literatura y transformarse en un tema independiente: el americanismo sociopolítico. El punto de partida lo encontramos en 1921, al comentar y rebatir la tesis planteada por Luis Araquistain en su libro **El peligro yanqui.** En el artículo "La Energicultura. Norte y Sud-América", aquí incluido, el problema se centrará en la relación —para él históricamente necesaria— del imperialismo yanqui y su vinculación con el capitalismo. Otros factores concomitantes los encuentra en la inmoralidad de los gobiernos latinoamericanos y del usufructo que todo esto permitía a la burguesía dirigente. Tales críticas despertaron malestar, tanto en la fatuidad de los ingenuos como en los avisados ideológicamente. Pero Zum Felde no ocultó su desaliento frente al futuro de nuestro continente. Veía como inevitable nuestra supeditación al norte y la subordinación de nuestra soberanía a los humores de la Casa Blanca. (19) Pero su pesimismo histórico, su angustia ideológica y su crítica lacerante, tenían como única meta la liberación, la liberación de nosotros mismos por el contacto calcinante de una realidad vergonzosa. La visión corajuda de esa realidad era el único medio de desencadenar el horror que permitiría nuestra catarsis. Su crítica militante se nos aparece, en lenguaje sicológico, como una verdadera terapia por medio del sufrimiento, un esfuerzo doloroso por llegar a una auténtica auto-representación: **"El americanista sincero no puede llevar flores retóricas en la mano, ha de esgrimir el látigo. Los países hispano-americanos necesitan del látigo que despierta y duele, que lastima, pero lastima para curar, que ofende acaso, pero ofende para provocar la reacción de la dignidad". "El americanismo es una voluntad de devenir, vive de la visión de lo que será, y del dolor de lo que es. Todos los que sienten verdaderamente el amor de su grandeza y de su poderío, experimentan tristeza y vergüenza ante el mundo".** (20)

Es necesario ahora, que digamos algo sobre la caída del **ministerio.** No quisiéramos pecar de prolijos y dar una trascendencia improcedente a un hecho que reviste sólo un interés documental y que serviría, más bien, para un estudio de la personalidad del Zum Felde histórico, cosa que queda fuera de nuestro interés actual. Sin embargo, el caso Zum Felde, como lo llamó en un momento la prensa, nunca quedó lo suficientemente aclarado. Esta puede ser, pues, la oportunidad para despejar de una buena vez la cuestión.

El 6 de abril de 1929, aparecía en **El Ideal** el artículo "Algunas ideas sobre cinema", firmado por Alberto Zum Felde. Trece días más tarde, en la revista argentina **El Hogar,** el Pescatore di Perle, un conocido especialista en cazar gazapos, lo denuncia por plagiario, ubicando el artículo original: "Le cinéma", de Suzanne Normand, publicado en la revista parisina **Vient de paraître,** en marzo de 1928. Casi diez años de crítica inteligente, sin las habituales y casi instituidas concesiones, habían dejado muchos resquemores por todas partes. Zum Felde era el árbitro indiscutible

de las letras uruguayas, el **incriticable,** al que todos los escritores debían entregarse resignados, para escuchar el dictamen implacable que determinaría sus vidas literarias. Había conquistado el sitial más alto, por el voceo a los cuatro vientos de sus verdades, pero sabía que tenía **el odio al frente y la cobardía a la espalda.** Ahora la mecha estaba encendida y era el momento tan esperado por muchos, para resarcirse de quemaduras y moretones. Después de la sensacional revelación del Pescatore, Zum Felde se mantuvo en silencio, como si nada pasara, cosa totalmente inusual, en quien no permitió nunca la más mínima discrepancia sin dar una respuesta. La acusación era grave, sin embargo. Fue entonces, que **El País,** dolorido por algunas bajas muy queridas, entre otras cosas, abrió el fuego local con dos artículos de una sorprendente vileza que dan la pauta de la impotencia contenida que se venía guardando (hasta el momento sólo habían podido detectarle faltas de ortografía). (21) Aguijoneado de tal modo, Zum Felde rompió el mutismo y habló: el plagio era un chisme baladí, dijo, y el ataque estaba motivado por los **literatuelos** despechados, ahora aliados con los elementos reaccionarios de **El País.** Lo que le molestaba a dicho diario, no era tanto la copia del artículo, sino la ideología revolucionaria, el carácter combativo de su crítica, que hería a cada momento intereses de todo tipo. (22). La campaña la siguió el semanario **Tinta China.** Hay que anotar que la acusación de plagio no era nueva. La mencionada publicación venía lanzando pullas desde enero del mismo año, y según allí se afirma, la falta había sido señalada por Guillermo de Torre. (23) El 30 de mayo de 1929 Zum Felde publicaba su último artículo y se desvinculaba definitivamente de **El Ideal,** para ya no volver nunca más a esta tarea. El hecho dio lugar a nuevos comentarios, manejándose la hipótesis de su defenestración por parte de Batlle y Ordóñez. La cosa iba tomando proporciones tan desmesuradas, que la propia dirección tuvo que llamar al orden a sus colaboradores y poner punto final al asunto, declarando que se había hecho **"demasiado barullo alrededor de una incidencia trivial".** Al parecer, los comentarios siguieron circulando por otras vías y Zum Felde se vio obligado, un año más tarde, a solicitar en carta abierta a César Batlle Pacheco que, conocedor de los hechos, desmintiera tan infame calumnia. Así se hizo, cerrándose definitivamente el caso. (24)

Pero el plagio, ¿existió en efecto? Consultando el artículo de la revista francesa no cabe ninguna duda al respecto. Veamos a manera de ejemplo el comienzo de ambas publicaciones:

Si l'on jette sur l'état actuel de l'art cinégraphique un coup d'œil qui en note et en différencie les tendences, on peut dire, grosso modo, qu'il se divise en deux branches maîtresses, partant en deux conceptions et en deux influences: la conception américaine et la conception allemande.	Si se echa una ojeada sobre el estado actual del arte cinematográfico, con la intención de percibir y diferenciar sus tendencias, puede decirse, "grosso modo", que se divide en dos ramas principales, partiendo de dos concepciones y originando dos influencias bien definidas: la norteamericana y la alemana.
Ce qui met en relief la conception américaine du cinéma c'est, avant tout, le scénario et la vedette.	Lo que pone en relieve el concepto norteamericano del cinema, es ante todo, el escenario y la "vedette", (la "estrella").

En algún momento se habló de un error: el nombre de Zum Felde se había deslizado por equivocación en una simple traducción que éste había enviado al diario. Esto fue recogido irónicamente por los enemigos. La sospecha podría

subsistir, si el artículo no estuviera rematado por el propio Zum Felde de una forma que elimina inmediatamente esta presunción: **"Continuaremos exponiendo algunas ideas sobre este tema de estética contemporánea, que en Europa preocupa a notables críticos, aún cuando entre nosotros el cine no haya pasado todavía de un sub-arte, de mera categoría comercial"**.

¿Por qué Zum Felde hizo esto? Si un día se intentara una reconstrucción sicológica de su persona, tal vez se pueda responder a la cuestión con algo más que improvisaciones. Por el momento, esta tarea es secundaria.

Para cerrar estas consideraciones, insistamos sobre su concepción de la crítica. Como no queremos generalizar a la ligera la abundante materia que proporcionan estos artículos —se necesitan más estudios previos, ordenamientos y reflexiones que permitan una visión asentada y madura—, vamos a detenernos en un solo aspecto: la función crítica. Al intentar descubrirla uno no puede menos que sentirse desconcertado y hasta confundido. Se encuentran en los artículos muchas definiciones de lo que la crítica debe ser, pero el problema está en que la perspectiva cambia de una definición a otra. Este polifuncionalismo no se basa sólo en la complejidad con la cual concibió el fenómeno literario en tanto que manifestación estética, sicológica, social e histórica, sino en la complejidad con la cual vio al crítico en sí mismo. Según lo demuestra más su práctica que su teoría, el crítico literario no se define por su relación con la literatura, sino también por su contacto directo con la vida. Se es crítico porque se trata de entender y valorar un libro, pero también porque se trata de entender y valorar, antes, todo lo que nos rodea, la existencia misma. Y además porque se trata de encontrar el camino que unifique esas dos búsquedas paralelas. La sugestividad de la idea radica en que esa **vida** no aparece

después de una lectura y como tema para una especulación trascendental: estamos frente a una **crítica de la vida** que aparece como la causa primera de una **crítica de los libros,** y el acto crítico se efectúa como una aplicación simultánea de ambas. De ahí la resistencia feroz de Zum Felde al vicio del intelectualismo y su desconfianza de toda formación universitaria y normativa. La autodidaccia era la única posibilidad de salvación, porque toda pedagogía impartida desde una cátedra, conduce irremediablemente a transformar todo en **cultura de la letra,** en **estructura didáctica exterior.** (25) Y el ser era desgarrado trágicamente en dos mundos que se desconocían mutuamente, ineficaces el uno para el otro. (26) Su crítica se me antoja como un gran esfuerzo por unir esos dos mundos, llámese lo abstracto y lo concreto, lo ideal y lo real, lo cultural y lo vital, separados, según él, de una manera esquizoide por la enseñanza.

Criticar la literatura de su país, era para él, la manera de llegar a la conciencia cultural del Uruguay, así como estudiar su historia significa descubrir la conciencia histórica de la nacionalidad. Su inquietud por saber qué éramos y qué significábamos como grupo humano, tiene su correlato en saber cuál es nuestra historia y qué escribíamos. Tal vez sea ésta su función más alta: conformar la **mitología cultural** de una nación, del mismo modo en que pedía a los jóvenes artistas que elaboraran la **mitología expresiva,** capaz de mostrar nuestras vidas. (27) Supeditada a ésta, están las otras funciones: la social, puesto que toda crítica ejerce un **control** sobre la producción intelectual (28); la didáctica, que orienta el criterio del lector y ayuda a perfeccionarse a los autores (29); la científica, que **"se esfuerza por penetrar y establecer las relaciones intrínsecas del fenómeno literario, con las leyes del espíritu humano y con la evolución de los pueblos"** (30) y finalmente la puramente especulativa: **"su más alta función es especulativa y origina-**

ria en el plano mental de la filosofía y de las ciencias".(31)

Cómo hizo Zum Felde para aunar todas estas perspectivas y las posibles tensiones y hasta contradicciones que pudieran generar en el sistema, es cosa que dejaremos en suspenso por el momento. Como se ve el material es muy rico y vale la pena que los que estamos interesados en estas cuestiones en nuestro país —sobre todo los jóvenes que es donde hay mayor curiosidad teórica por la crítica y sus problemas— dediquemos nuestro mayor esfuerzo por redescubrir en Zum Felde uno de los grandes talentos críticos de la América Latina. Los uruguayos, hasta el momento se han contentado con mantenerlo en la galería de los grandes personajes, dirigiéndole de vez en cuando una mirada condescendiente, como al pobre abuelo testigo de las grandezas pasadas. No necesitamos más notas y artículos recordatorios que refritan incansablemente lo poco serio que se ha dicho. Hay que hacer estudios serios, enfoques basados en la teoría de la crítica, reediciones de material de difícil acceso o publicaciones de inéditos. Sólo así podremos comprobar el gran aporte de Alberto Zum Felde a la reflexión y la práctica crítica latinoamericana.

Y ahora un lugar para una advertencia que tiene mucho de convencional: esto no es una antología. Ni siquiera le cabe el nombre de selección. Mi intención ha sido la de confeccionar un **muestreo** (bastante apresurado) de los artículos, que den en lo posible la variedad de tonos e intereses de su labor militante y que sirvan, por lo menos, para saber que hay una caja de Pandora empapelada bajo diez años de labor periodística.

Y una última acotación. No sabemos si se conservan los originales manuscritos de estos artículos. En el "Archivo Zum Felde" de la Biblioteca Nacional, donde se conserva todo lo que el autor poseía, no se encuentran. Tal vez existan algunos dispersos por algún sitio, pero dificulto que puedan ubicarse por el momento. Por lo tanto hemos considerado como originales los impresos. El problema está en las erratas, que abundan lamentablemente. Las hemos corregido atendiendo a la propia **fe de erratas** que posteriormente aparecía. Pero esto sólo sucede en los primeros artículos y Zum Felde se confía luego a la buena voluntad de los lectores. Esto nos puso en la obligación de corregir lo más evidente. Hemos actualizado la ortografía y puesto alguna coma donde la pedía a gritos, pero en escasísimas ocasiones.

Y es todo.

Uruguay Cortazzo

NOTAS

(1) Cfr. "Los libros nuevos. Nuestro Programa", Montevideo, **El Día**, Edición de la Tarde, sábado 29 de enero de 1921.

(2) Cfr. Uruguay Cortazzo, **Alberto Zum Felde**, Montevideo, Arca, Colección Figuras, próximo a aparecer.

(3) Cfr. "Conferencia auto-bio-crítica", en "Archivo Zum Felde". Carpeta 2, Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

(4) Citado por Réné Wellek, **Historia de la crítica moderna**, Madrid, Gredos, 1959, t.II, pág. 18.

(5) José Enrique Rodó, "Sobre un libro de versos", Montevideo, Edición Oficial, 1945, T.I, pág 167.

(6) Cfr. "La novela nacional. Javier de Viana", Montevideo, **El Día**, Edición de la Tarde, jueves 29 de enero de 1920.

(7) Cfr. "Líricos y burgueses", Montevideo, **El Día**, Edición de la Tarde, domingo 22 de febrero de 1925.

(8) Cfr. "Poetisas de América", Córdoba (RA), **La Voz del Interior**, domingo 18 de marzo de 1962.

(9) Cfr. "Florencio Sánchez", Montevideo, **El Día**, Edición de la Tarde, jueves 6 de noviembre de 1919.

(10) Cfr. " 'El nido de las calandrias' o sea, la originalidad de la poesía americana", Montevideo, **El Día**, Edición de la Tarde, sábado 20 de junio de 1925.

(11) Cfr. Enrique Anderson Imbert, **Análisis de Tabaré**, Buenos Aires, Cedal, 1968, pág. 19 y ss.

(12) Cfr. Carlos Real de Azúa, "La historia literaria de América como compromiso", Montevideo, **Marcha**, 11 de noviembre de 1955.

(13) Cfr. "Los poetas jóvenes. Siguen los apuntes preliminares", Montevideo, **El Día**, Edición de la Tarde, jueves 26 de febrero de 1920 y "Julio Herrera y Reissig. El exotismo" en este libro. Según el propio Zum Felde, fue este artículo el que originó la incidencia que comentamos a continuación.

(14) Cfr. "Consultas literarias. Americanismo y Vanguardismo", Montevideo, **El Día**, Edición de la Tarde, martes 3 de mayo de 1927.

(15) "Pasatismos y vanguardismos. Carta al señor Bustamante y Ballivián", Montevideo, **El Día**, Edición de la Tarde, viernes 3 de junio de 1927.

(16) Cfr. "Consultas literarias. Intuición e intelecto. Cubismo", Montevideo, **El ideal**, viernes 28 de octubre de 1927.

(17) Cfr. "Consultas literarias. Los tres principios del arte en nuestro tiempo", Montevideo, **El Ideal**, martes 1o. de enero de 1928.

(18) Cfr. "Problemas literarios: Función de la crítica", Montevideo, **El Ideal**, sábado 23 de enero de 1928.

(19) Cfr. "Americanismo", Montevideo, **El Día**, Edición de la Tarde, sábado 29 de abril de 1922 y "Cultura Americana. Panglos y el imperialismo", Montevideo, **El Ideal**, lunes 11 de febrero de 1929.

(20) Cfr. "Americanismo", ver nota anterior.

(21) Cfr. **El País**, Montevideo, 24 y 28 de abril de 1929.

(22) Cfr. "Letras Nacionales. El talón de Aquiles" y "El aguijón contra la roca. Lo de 'El País' ", Montevideo, **El Ideal**, sábado 27 de abril y viernes 3 de mayo de 1929 respectivamente.

(23) Cfr. **Tinta China**, Montevideo, 10 de enero de 1929, No. 48; 21 de febrero de 1929, No. 51; 25 de abril de 1929, No. 55; 25 de julio de 1929, No. 60 y 29 de agosto de 1929, No. 62; Un coletazo del asunto: 15 de marzo de 1930, No. 77.

(24) Sobre la probable causa de su desvinculación de **El Ideal** ver mi **Alberto Zum Felde**, ya citado.

(25) Cfr. la citada conferencia en la nota 3.

(26) Esta separación inadmisible de vida e intelecto, conforma una de las ideas centrales de su inquietante **El ocaso de la democracia**, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1939.

(27) Cfr. " 'El nido de las calandrias' o sea, la originalidad de la poesía americana", incluido aquí.

(28) Cfr. el mencionado artículo "Los libros nuevos. Nuestro Programa".

(29) Cfr. "Florencio Sánchez. Las dos escuelas" y "Concepto de la crítica literaria", ambos publicados en este volumen.

(30) Cfr. "Definición de la Crítica Literaria", Montevideo, **El Día**, Edición de la Tarde, viernes 9 de octubre de 1925.

(31) Cfr. "Concepto de la crítica literaria", Montevideo, **El Día**, Edición de la Tarde, lunes 12 de octubre de 1925.

RODO: EL MAESTRO

Se confiere a Rodó el título de Maestro de la Juventud latino-americana. Examinemos este título.

Un Maestro —escrito así, con mayúscula— es aquel que enseña una doctrina filosófica o social propia, o bien aquel que, por la prédica o por el ejemplo, educa las conciencias nuevas, preparándolas para la acción. No habiendo enseñado Rodó doctrina propia, no se encuentra en el primer caso. Veamos si se encuentra en el segundo.

El fin de todo magisterio ético es formar hombres capaces de actuar en el mundo de acuerdo con las normas superiores de la conciencia. El mejor Maestro y la más fecunda enseñanza serán aquellas que en mayor grado realicen en el hombre y en el mundo las cualidades ideales a que se aspira. Este magisterio de la juventud requiere pues, para ser efectivo, unir al concepto intelectual la energía hábil que trabaja la materia y la forma obediente a las normas ideales. Así considerado, Rodó es absolutamente estéril. Puede ser un profesor de idealismos, pero no es un profesor de energía. Carece de la virtud dinámica que hace trascendente en la acción la prédica ideal. Los conceptos éticos que informan su obra son de una vaguedad tan incorpórea que, a menudo su discurso suena a vacuidad retórica. En muchas de sus páginas las ideas no son más que palabras, bellas palabras si se quiere, pero no más. Su prédica se cierne siempre, en la región aérea de los conceptos abstractos y de las bellas frases, sin tocar nunca el suelo áspero de la realidad, donde la vida humana sufre, quiere, se debate y se esfuerza. Las ideas, en Rodó, contemplan el paso multiforme de la vida, erguidas como blancas estatuas al borde del camino, con sus ojos fríos y su bello gesto perenne.

¿Qué respuesta concreta ha dado Rodó a los problemas de la conciencia y de la vida contemporáneas, que pueda ser

tenida como el evangelio de la juventud americana? ¿Qué rumbos ciertos ha trazado a la acción de las nuevas generaciones, en medio de esta complejidad de influencias y de elementos de nuestras sociedades? ¿Qué pragmáticas ha indicado a los pueblos nuevos de este Continente, que les sirva para hacerse fuertes, para crear su riqueza, para domar los elementos díscolos, para purgarse de los malos resabios, para resolver los problemas de su organización, para conquistar la autonomía de su cultura? Esta América nueva, crisol de todas las razas, vivero de todas las ideas, libre y cosmopolita, inquieta y confusa, ¿puede encontrar en "Ariel" el numen y la norma de sus destinos?

No, Rodó no ha influido ni influirá en la vida de los hombres. La juventud de América no sigue sus caminos, aunque muchos repitan sus palabras. Y es que Rodó no abrió ni indicó caminos para la acción. La vida, amarga y compleja requiere pujantes forzadores; no se plasma sino bajo la presión del brazo robusto. Los jóvenes que llevan en los labios las palabras solemnes de "Ariel", no están armados para la acción. Rodó ha dado a la juventud bellas palabras pero ha dejado inerme su brazo frente a la vida.

No es difícil predicar la virtud, el desinterés, la perseverancia, la ecuanimindad, el equilibrio, la gracia..., en párrafos cincelados, desde una cátedra serena. Lo difícil es saber y demostrar cómo se realizan esas cosas en la áspera y complicada realidad de la vida. El magisterio de las conciencias no consiste en decir bellas palabras, sino en suscitar bellas realizaciones.

El arielismo de Rodó no produce más que galanos declamadores del ideal, de la belleza, de la armonía, de la virtud; pero no suscitará ni un solo hombre mejor, ni será factor de una sola mejora social.

Entre la prédica de Rodó y la vida real no hay relación alguna; por eso su idealismo es estéril. Su arielismo no tiene

brazos ni piernas, por eso no anda ni labora. Es un ente paralítico, con cabeza de dios griego.

Para ser maestro de hombres, le faltaba a Rodó una cualidad imprescindible: conocer a los hombres. Rodó era una mentalidad de gabinete, de aula, de libros. Sus conceptos de la vida y de los hombres los había extraído totalmente de sus libros de estudio. En el plano ideal y abstracto de las ideas, habíase así formado su noción de un hombre abstracto y convencional. Ignoraba al hombre real, vivo, en acción; y sobre todo al hombre moderno, tan complicado, tan diverso, tan multiforme. Su modelo clásico de hombre —modelo convencional— difería, como una estatua difiere de un hombre —del hombre real y cotidiano, relativo, contingente, determinado por mil factores, influido por mil agentes.

Rodó no experimentó ni observó la vida humana. La miraba desde su biblioteca, a través de sus libros; y pasaba entre la multitud, —como uno de sus personajes— envuelto en su "ensimismamiento reflexivo". La vida real fue siempre para él una cosa lejana, cuyo rumor confuso y cuyo vaho carnal, subían hasta el ambiente sereno de su estudio, donde él burilaba cuidadosamente sus párrafos sobre las Virtudes.

Rodó estaba pues, muy lejos de ser un psicólogo. Y, quien no es psicólogo, es decir, quien no conoce las profundidades oscuras y los resortes íntimos de la conciencia humana, los tortuosos y espinosos caminos por donde van hacia sus destinos las cosas de este mundo, no puede influir en el hombre ni en las cosas.

La psicología, el conocimiento directo y experimental del fenómeno humano, es la base de toda ciencia social y moral, como así mismo de toda estética. Puede decirse que la filosofía, por entero, está hoy colocada en el plano de la psicología; y hasta la propia metafísica, dejó de ser una mera abstracción racional, desde que Kant la puso en

el plano psicológico, que no otra cosa implica el problema del conocimiento. Las más modernas escuelas filosóficas giran sobre este problema. Psicólogos son William James y Bergson y escuelas psicológicas son el Pragmatismo del uno, y el Intuicionismo del otro.

Tratándose de un profesor de ética, de un educador de juventudes, como quiere ser Rodó, esa falta invalida toda su obra. Rodó no llega a las conciencias. Ha hecho literatura, nada más.

Rodó trata del hombre abstracto —ente convencional— dirigiéndose a un auditorio de hombres igualmente abstractos y convencionales: ¡El mago Próspero, forjando con engañosas imágenes una de sus fantasmagorías! Sólo que, —hagámoslo constar aquí— El Próspero original, el de Shakespeare, buen conocedor del hombre, se sirve de Calibán, a quien domina con su ciencia mágica. Rodó no ha comprendido el secreto de Calibán, y lo excluye. Error fundamental, porque Ariel solo, es como una cabeza sin cuerpo. Ariel necesita de Calibán. Calibán es la materia; y, de materia estamos hechos, y en la materia obramos. Así, cuando el arielismo de Rodó se encuentra frente con el hombre real, vivo y en acción, ambos se miran como a través de un cristal, sin tocarse...

Las ideas no sólo han de tener bello el rostro. Es preciso que tengan también piernas firmes y brazos de luchador. Sino no marchan ni obran: son ideas de vitrina; sirven, a lo más, para decorar las veladas de los Ateneos.

El arielismo que estiliza Rodó es un fantasma mental, forjado en la tibieza benedictina de su biblioteca y alimentado con lecturas selectas, que se desvanece en cuanto baja a la calle, donde la vida real circula, múltiple y poderosa, arrastrando en su corriente fecunda, el oro y el limo, los gérmenes y los detritus.

Y, las ideas, para que empiecen a vivir y a marchar entre los hombres, y a ejercer su acción evolutiva sobre las cosas, es menester —¡oh, "Ariel"!— que salgan a la calle.

El Día, Edición de la Tarde, sábado, 4 de octubre de 1919

FLORENCIO SANCHEZ. LAS DOS ESCUELAS

Creemos que la misión principal y el objetivo directo de la crítica literaria, consisten en ilustrar el criterio del mayor número de individuos, acerca del valor de las obras y de los autores. La crítica tiene así, ante todo, una función cultural; y, por ende, democrática.

A este concepto y a esta norma, ajustamos el tono y la pauta de los presentes artículos. No escribimos solamente para los eruditos, ni para los intelectuales; escribimos para todos los hombres, para todas las clases, para todas las capacidades, procurando ser lo suficientemente claros y concretos, para que los conceptos fundamentales sean accesibles a la mayoría. De no ser así, la crítica literaria no tendría objeto. El intelectual "de profesión" o por dedicación, no ha menester los oficios de la crítica. Su versación especial en materia literaria le faculta para discernir por sí mismo en todos los casos —sin requerir la exégesis de los entendidos. Es esa mayoría de personas dedicadas a otras profesiones o actividades —que, poseyendo una cultura general, forman el común de lectores o espectadores—, la que requiere los oficios de los especializados en las letras; no, ciertamente, porque sea incapaz de apreciar por sí la calidad de una obra, sino para consulta ilustrativa de su propio criterio. El que más sabe en determinada materia, puede y debe servir a los que saben menos; y tanto más, cuanto menor sea la ilustración de los que leen o escuchan. Este, y no otro, es el sencillo y elevado objeto de la crítica.

El precedente exordio explica la elección de nuestro tema de hoy. Vamos a tratar de la personalidad y la obra de Florencio Sánchez, después de haber tratado —en artículos anteriores— de la obra y la personalidad de José Enrique Rodó. La relación entre ambos temas parecería, a primera vista, remota, considerando los distintos géneros literarios que cultivaron esos dos hombres, y lo opuestas que fueron sus individualidades. Y, sin embargo, es en esta oposición donde se halla precisamente la relación crítica que establecemos, no obstante la diversidad de género que cultivaron. Las cosas opuestas se explican mutuamente; el conocimiento de la una nos da mayor comprensión de la otra; y, puede asegurarse que, si no fuera por el contraste que ofrecen las cosas en la existencia, nos sería imposible definirlas y valorarlas.

Así, en el caso que tratamos, hemos de definir a Florencio Sánchez con los términos opuestos a aquéllos con que definimos a Rodó. Tiene Sánchez todo lo que le faltaba a Rodó; carece de todo lo que Rodó tenía. La personalidad de cada uno se compone, precisamente, de la suma de cualidades que no poseía el otro. Rodó es todo cerebración, Sánchez todo sensibilidad; aquél se forma en el estudio sereno, ordenado, éste en la observación dolorosa de la vida; aquél trasmite y adereza conceptos aprendidos, éste da forma a la materia viva que le circunda; aquél predica una ética convencional y ficticia, éste enseña las duras y provechosas lecciones de la realidad.

Así su vida: Rodó vive leyendo, Sánchez... viviendo. El ambiente de Rodó es la biblioteca; fuera de ella es como un sonámbulo; a donde quiera que vaya —como el caracol en su concha— lleva su bibilioteca consigo. El ambiente de Sánchez es la calle, el café, el teatro, el tugurio donde se sufre, el antro donde se corrompe, el taller donde se trabaja, el interior doméstico, el club político, la estancia cimarrona, la chacra gringa, el "hall" mundano, la vida humana, en síntesis; y, sobre todo, y como expresión suma de todo, el alma de los demás hombres. Y adonde quiera que vaya, lleva para penetrar la naturaleza y las criaturas, su aguda sensibilidad; y el calor de su corazón, para compren-

derlas. Porque no se comprende sino cuando se ama. El amor es la fuerza sutil que identifica nuestra vida con las otras vidas; sin él, las almas y la tierra permanecen cerradas para la inteligencia.

Por eso, Sánchez —como alguno de sus personajes, es, a veces, llevado también en la vorágine de las cosas y sufre los males de la débil criatura en lucha con las fuerzas fatales de la vida. En su vida, como en su obra, hay luces y sombras; mas, si cayó en el "pecado", tuvo una pureza superior a los fríos cánones de la moral: su corazón de niño no conoció la malicia, y si a alguien hizo daño fue a sí mismo. La toga académica, la inmaculada toga de Rodó, que recogía pulcramente al bajar a la calle para que no la salpicara el lodo humano, fue para Sánchez blusa de obrero trasudada de las grasitudes del taller, o sudario piadoso de miserables cuerpos llagados.

Por eso no es una impecable patena: la manchan los sufrimientos y las corrupciones de los hombres: está sucia como la venda que se saca de las heridas!

———

Pero, ¿qué estáis haciendo? —dirán espíritus prejuiciosos—. ¿Es posible un parangón entre un escritor didáctico y un dramaturgo? No os engañe la apariencia, que, apariencia, no más, es, en este caso, ese distingo de géneros. Las cosas al parecer más distintas pueden ser comparadas si buscamos el punto de arranque, las determinantes psicológicas, el plano de causalidad en que se relacionan. La diferencia mayor entre Rodó y Sánchez no está en la diferencia de género literario que cultivaron. Los géneros son formas, el contenido es psicológico; y la misma psicología cabe en formas diversas. Un didacta y un poeta pueden ser semejantes en su fondo; del mismo modo que dos poetas o dos didactas pueden ser enteramente opuestos entre sí, por su espíritu, a pesar de la identidad del género. Entre

Baudelaire y Schopenhauer, pongamos por caso, ¿no hay más parentesco que entre Víctor Hugo y Baudelaire? ¿Y no véis una íntima paridad entre este mismo Florencio Sánchez de quien tratamos y ese otro escritor, que podemos considerar nuestro, Rafael Barret, cuya obra es del mismo género que la de Rodó? ¿No es verdad que hay en Barret y en Sánchez una muy semejante manera de sentir la vida, y un concepto social muy parecido? Sin embargo, Barret nunca hizo dramas ni Sánchez escribió ensayos. No es la diferencia de géneros lo que diferencia a Sánchez de Rodó, sino la diferencia de espíritus, la diferencia de hombres, en fin. Las obras pueden clasificarse según los géneros, pero pueden también, más profundamente, clasificarse según el espíritu que las anima, según sus tendencias y según sus efectos sobre la conciencia de los hombres. La primera clasificación es la puramente literaria; la segunda sería psicológica y humana. Considerando las obras literarias como factores vivos en la evolución ética de los pueblos, puesto que obran sobre la conciencia, por sugestión, por persuasión o por sugerencia, es necesario también clasificarlas y tratarlas según su identidad o su antagonismo esenciales. Ponemos pues, a Sánchez y a Rodó, frente a frente, en el plano de su significación espiritual, como dos valores opuestos, como dos opuestas concepciones del arte y de la vida. No importa que el uno se haya expresado en discursos de serena prosa y el otro en movido diálogo de actores. Dentro de esas distintas formas de arte están las dos conciencias que las producen. Vamos a esas conciencias. Ellas nos explicarán el porqué de esa oposición.

———

La oposición entre Sánchez y Rodó consiste ante todo en esto: el uno, todo lo aprendió en los libros; el otro, todo lo aprendió en la vida. Así, esa oposición se manifiesta en estos dos modos estéticos: uno repite, en bellas frases,

conceptos que no ha controlado la propia experiencia, valiéndose para ello de imágenes y nombres tomados también de sus lecturas; el otro da formas y nombres propios a la materia humana que le rodea, siendo el intérprete inspirado de una realidad que ha vivido. Así pues, Sánchez es original, y Rodó no lo es. Sánchez crea e interpreta, y Rodó glosa y repite. Sánchez llega por la emoción y la verdad al fondo del corazón humano, despertando sentimientos, ideas y acciones. Rodó alaga con la armonía de la prosa, y los armoniosos conceptos que vierte, pero, carente de realidad, no ara surco en el corazón ni trasciende a la conciencia activa. Rodó enseña una ética clasicista, convencional, declamatoria y estéril. De la obra de Sánchez se desprenden enseñanzas dolorosas y buenas que pueden avivar en el espectador el amor a los semejantes, despojarle de muchos prejuicios, e infundirle el deseo vehemente de corregirse de algunas propias faltas o evitar el peligro de caer en ellas. Como decían los griegos de la Tragedia: purga el ánima de la compasión y del terror.

La obra de Florencio Sánchez es —en suma— muy superior a la de Rodó —así en valores puramente estéticos como en nobles beneficios sociales.

El Día, Edición de la Tarde, sábado 1o. de noviembre de 1919

JULIO HERRERA Y REISSIG. EL EXOTISMO

La obra poética de Herrera y Reissig —y, en especial "Los Extasis de la Montaña"— nos pone, de un modo ineludible, frente a la cuestión fundamental del exotismo literario en América.

Si hay, en los países hispano-americanos, algún poeta totalmente exótico, ese es, sin duda, el autor de los "Sonetos Vascos". Herrera y Reissig es el menos americano de todos los poetas de Hispano-América. Todos los asuntos de sus poemas, y los nombres, las costumbres, los paisajes, las imágenes, corresponden a países europeos, donde el autor —preciso es anotar esta circunstancia— jamás ha vivido. Los nombres, las costumbres, los paisajes y las formas de su propio país —único que conocía por sí mismo— no aparece en ninguno de sus versos.

Podría decirse que esta característica es común a todos los modernistas americanos. Sí, en principio; pero hay diferencias. Darío, por ejemplo, es un poeta cosmopolita; su poesía, casi siempre objetiva —es semejante a un lírico panorama mundial e histórico, por donde desfilan: Grecia, el Renacimiento, el Siglo XVIII, Japón, París, España, y también, alguna vez, América. Amado Nervo es un poeta casi puramente íntimo, subjetivo, de modo que es indeterminadamente universal. El caso de Herrera y Reissig es distinto. No es puramente subjetivo como Nervo, ni objetivamente cosmopolita como Darío; sino que, en sus poemas, o se refleja el ambiente europeo actual o se describe concretamente la vida pastoril de las comarcas gallegas y navarras. Herrera y Reissig da la sensación de un escritor que hubiera vivido siempre en su ambiente europeo; siendo así que, jamás salió del suyo, en América.

Dejando aparte los sonetos de "Las Clepsidras" —que, por su índole llevan necesariamente a las viejas civilizacio-

nes extintas y a las decoraciones extraordinarias— vemos que, el ambiente donde se desarrollan los motivos psicológicos de sus "Parques Abandonados", puede ser el de Francia, (o Italia o Inglaterra), nunca el de América. Puede ser, hemos dicho, porque, en verdad no hay allí ambiente concreto, sino ideal, abstracto, literario, pero europeo, compuesto de castillos, alquerías, tilos, caramillos, glorietas, montañas azules, blancas aldeas, y otros elementos decorativos de estampa. El ambiente tiene un interés secundario en las "eufocordias", cuyo motivo es psicológico, sirviéndoles a manera de fondo convencional, tal como en los cuadros antiguos. En esas composiciones, los elementos objetivos son como telones y trastos de teatro, que arregla el autor de distinto modo según lo requiera la estrofa.

Pero, aun cuando el ambiente sea secundario en este género de composiciones, su artificiosidad convencional resta verdad y sinceridad al motivo. Por que toda evocación psicológica, va íntimamente unida a la evocación de las cosas ambientes, que adquieren también un valor subjetivo en la emoción del recuerdo. Un ambiente artificioso —no sentido, por cuanto el autor ha vivido en él, y sólo le conoce por lectura o grabado— hace también artificioso el asunto del poema, dando una sensación no humana, sino de fabricación puramente literaria.

En el género histórico —objetivo— tal como en "Les trophées" de Heredia, en los "Poemas Bárbaros" y "Los Poemas Antiguos" de Leconte de Lisle, por citar dos de los más ilustres, el autor obra con elementos no conocidos directamente, sino a través de su erudición histórica. Por eso en "Las Clepsidras" del mismo Herrera y Reissig, el asunto exótico no choca; por lo contrario, es lo que corresponde al género. Pero, en el poema psicológico, íntimo, subjetivo, en que el autor es protagonista, refiriéndonos sus propias emociones —la verdadera poesía lírica— los elementos objetivos que intervienen como ambiente humano, intensamente relacionado con la emoción del sujeto, no pueden ser sino aquéllos que el autor ha sentido, que el autor ha vivido, como las emociones mismas que son motivo del poema; pues, de no ser así, el poema carece de verdad humana, quedando sólo el deleite literario de su factura. La poesía lírica es una confidencia. Si no es sincera, pierde la mitad de su valor.

—

Pero donde este aspecto de la obra de Herrera y Reissig se ofrece en su plenitud y en primer plano, es en las "eglogánimas". Aquí, el ambiente es lo principal y, muchas veces, el asunto único de la composición, puesto que es todo descriptivo. ¡Fenómeno verdaderamente singular, este de "Los Extasis de la Montaña" y de los "Sonetos Vascos"! El autor pinta la vida de la aldea y de la campiña gallegas y navarras, que jamás ha visto, donde jamás ha estado. El autor sólo conoce el ambiente y la vida de esas aldeas y de esas granjas, por lecturas y por grabados. El autor toma pues, para asunto de su égloga, no la naturaleza y la vida de su país, únicas que conoce directamente, y por sí mismo, sino las de otros países, cuyo conocimiento es indirecto, puesto que le llega a través de otros autores.

Es preciso reconocer en esa obra, un gran poder imaginativo, capaz de objetivar mentalmente —con datos de información— la imagen de lo que describe; y pintarla tal como si la hubiera visto por sí mismo en la realidad. Pero, ¿por qué, el autor se vale de esos elementos indirectos y prestados, en lugar de tomarlos directamente de la vida que le rodea y que puede sentir por sí propio? ¿Por qué se va, en viaje imaginativo, a Galicia, a Provenza, a Navarra, en vez de reflejar en su arte la realidad del país que conoce?

Se plantea aquí una cuestión fundamental para el concepto estético y para la crítica. El arte sincero no puede

trasmitir sino aquéllo que conoce, que ha visto, que ha sentido, que ha vivido; (exceptuando, naturalmente, los motivos históricos). Un poeta que se pone a describir en sonetos la vida de un ambiente que sólo conoce de oídas, es como un pintor que se pusiera a pintar paisajes, por informes que le trasmitiera un segundo, o sugerirlos por ilustraciones de magazine.

El arte verdadero, es aquél que vive de la realidad, ya para reproducirla objetivamente, al modo de los naturalistas, ya para idealizarla, al modo de los románticos, ya para darla en estados emocionales de nuestra propia conciencia, al modo de los simbolistas. Sea cual fuere el modo, el arte ha de tener su raíz en la realidad interna de los sentimientos, o en la realidad externa del ambiente. La función del artista —creemos haberlo dicho anteriormente, y lo repetimos porque es necesario— consiste en trasmutar la realidad inmediata en obra de belleza, desentrañando los valores ideales de la vida.

Las "eglogánimas" de Herrera y Reissig —obra magistral en cuanto a las formas poéticas— se componen de elementos tomados de la literatura y no de la realidad. Ya esa égloga europea había sido revelada y cultivada por otros poetas, desde Theócrito y Virgilio, hasta Samaine y Francis James. Ya la vida característica de esos países provenzales, tiroleses o vascos, estaba expresada en poemas, novelas, cuentos, crónicas. De ahí la tomó nuestro autor. Y ese fue su error: no operar con elementos propios, con la materia virgen que tenía al alcance de su mano. ¿Es que la realidad del país en que vivía no le ofrecía elementos de arte? ¿Es que la vida de los pueblos y campiñas del Plata no daba de sí motivos estéticos? ¿Hay alguien bastante torpe para afirmarlo?

La belleza está en todas partes —lo repetimos: La cuestión está en saber sentirla y expresarla. Y esa es la facultad

del artista original. Utilizar motivos literarios, cuya belleza ya ha sido consagrada en el arte, no vale. Lo que vale es descubrir en la realidad los motivos de belleza y consagrarlos por el arte.

La vida pastoril y agraria de estos países está llena de ingente belleza, dulce y patriarcal unas veces, a la manera de la égloga clásica, ruda y dolorosa otras a una manera moderna, que aún no se ha escrito...

Herrera y Reissig tiene méritos innegables a la consideración de la posteridad literaria. Pero, no le perdonaremos nunca que haya pedido prestados a la literatura europea los motivos de su arte, cuando la realidad de su país estaba esperando un poeta. No se lo perdonamos, por nosotros y por su obra. Por que, si negó su numen al país, se negó a sí mismo la gloria de la originalidad.

El Día, Edición de la Tarde, jueves 20 de noviembre de 1919.

CARLOS ROXLO. "CANTOS DE LA TIERRA"

En "Cantos de la Tierra", don Carlos Roxlo ha querido realizar un libro genuinamente nacional. Evocando la gesta épica de la historia y describiendo la naturaleza pintoresca del país, ha compuesto una serie de poemas, dividida en cuatro "ciclos": el charrúa, el colonial, el emancipador, el moderno. Sus asuntos corresponden a la historia, a la leyenda o a la anécdota. Entre uno y otro ciclo, a modo de "intermezzos", aparecen breves composiciones de ambiente regional.

El intento del autor no es chico. Una obra que trasunta en las formas perennes del canto, la belleza real que contienen, como esencia, la historia y la naturaleza de un país, sería una obra de valor fundamental en la literatura de América, cuya poesía permanece aún casi virgen, por falta de una inspiración épica que va siendo cada vez más difícil en nuestros tiempos. Es poco probable que podamos tener —no habiéndola ya tenido— nuestra "Ilíada", nuestra "Canción de Roland" o nuestro "Romancero". La sensibilidad y el interés de las nuevas generaciones se alejan de la épica, sobre todo de la épica guerrera. Otras emociones y otros problemas nos preocupan. Si se labran en poemas los motivos de la historia americana, será con un nuevo sentido, que los distinga de la épica guerrera tradicional, en virtud de una estética y de una ética propias de la conciencia contemporánea. La épica de la "Araucania" y del "Canto a Junín" ya no es posible; no nos conmueven esas producciones y sólo nos interesan como reliquias de museo literario. El único poema de materia histórica que tiene interés real en las letras americanas, y no un interés literario, precisamente, sino un interés humano y dramático, es el "Martín Fierro", de Hernández, romancero gaucho, crónica realista de una época y de una raza que, la rápida evolución de nuestras sociedades ha transformado, pero se encuentran en el cimiento histórico de las nacionalidades platenses.

Los románticos hispano-americanos —Olmedo, Etcheverría, Magariños Cervantes, Gutiérrez, Heredia y otros— intentaron realizar esa poesía americana, ya en el argumento histórico, ya en la descripción de las costumbres y la naturaleza.

Sabido es que no lograron objetivar su intento en obra perdurable, a pesar de haber acertado aisladamente en algunas páginas. Su producción, floja y retórica en general, con desvirtuantes reminiscencias de otras literaturas, no dio a la poesía de América la obra sustancial y orgánica que se requería. Y así, el intento, flotante e informe, espera aún a su realizador. Semejante es a una virgen espléndida y esquiva, que, algunas manos han logrado tocar, mas, sin rendirla. ¿Tal vez aguarda, en su hermética fidelidad, a un Prometido?

—

"Cantos de la Tierra" pretende, en la vastedad de su plan, cumplir el magno intento. Está muy lejos de ello. No es ciertamente el autor de "Luces y Sombras", a quien ya hemos examinado, el llamado a realizar esa empresa. Preciso es reconocerle la nobleza del propósito; pero, el propósito es superior a sus facultades.

Todos los poemas que integran los cuatro ciclos del volumen sufren los mismos achaques que invalidan las producciones de "Celiar" y de "La Novia del Plata", algo agravados y complicados con otros defectos. Falsedad en el concepto, flojedad en la contextura, hinchazón y trivialidad en el estilo, mal gusto en las metáforas, patriotismo declamatorio en todas partes: tal puede ser el resumen crítico de este libro.

La verdad histórica es cualidad indispensable en este

género de obras. No, se entiende, la verdad externa, fotográfica, ni la narración estricta del sucedido, sino la verdad esencial del carácter. La poesía histórica tiene, desde luego, una gran libertad de imaginación y de simbolismo, pero, dentro de la verdad sustancial, de modo que el hecho o la imagen no falseen los caracteres históricos, sino que, por lo contrario, sirvan para expresarlos mejor, con mayor relieve y potencia. La verdad de la poesía histórica es la verdad de la leyenda: ficción en cuanto al hecho, verdad en cuanto al espíritu. En este punto, "Cantos de la Tierra" no resiste al menor examen. Sus caracteres son falsos, convencionales, retóricos: los charrúas que presenta parecen indios de ópera italiana; los españoles están tomados de los melodramas de capa y espada; su gaucho es el gaucho romántico de Magariños Cervantes: un tipo literario, sin consistencia. Todos ellos declaman cuando les toca hablar, con énfasis de oratoria banal; el mismo énfasis banal de sus acciones. Los pobres tienen las cualidades que les dio su autor. Y cuando ellos ni obran ni hablan, el autor nos recita tiradas declamatorias, como siempre plagadas de lugares comunes y ripios. Cuanto dijimos acerca de "Luces y Sombras" debe aplicarse a la factura de estos poemas. Y se comprende que, con tal estilo, no es posible dar forma digna a esos asuntos. Por lo demás, forma y concepción se hermanan en sus defectos: ambas son producto del mismo proceso mental.

José Santos Chocano es quien, hasta hoy, ha cultivado en América la poesía histórica y descriptiva con mayor acierto. Imaginativo y colorista en sus concepciones, ha logrado darnos evocaciones bellísimas de la vida indígena y colonial, como de la naturaleza magnificente del trópico. Con un dominio perfecto de la técnica del verso y un sentido cultivado de la armonía de las formas, sus poemas americanos no son, tal vez, obra de poeta inspirado; pero sí de vigoroso artista. Chocano ha cultivado el mismo género que Roxlo intenta en "Cantos de la Tierra". Comparando, pues, la obra de uno y otro, resalta, con lamentable evidencia, la falta de toda cualidad artística en el autor platense.

—

Además, un sentimentalismo patriótico, enteramente pueril y trasnochado, convierte todo motivo histórico de "Cantos de la Tierra" en una composición escolar. "Mi patria adorada", "mi enseña idolatrada", "mi terruño bendito" y otras expresiones no menos ridículas, se hallan a cada página y aun a cada estrofa. ¿Es posible que un hombre formal e ilustrado diga seriamente esas cosas en los tiempos que corren? ¿Y es posible que crea haber hecho alta poesía y obra de arte, a base de un patriotismo tan infantil?

No sabemos si alguna vez, en alguna época, algún pueblo sintió ese sentimentalismo retórico de la bandera y del terruño. Pero sabemos que hoy, ese sentimentalismo nos parece absurdo y ridículo. No concebimos poesía de ese tenor... Nuestra generación tiene otro concepto de la patria. La consideramos como una sociedad que crece y evoluciona, perfeccionándose. Lo patriótico es lo que contribuye a ese perfeccionamiento; y el patriotismo consiste en esforzarse por que la colectividad sea siempre mejor, en su cultura, en su industria y en sus leyes. Consideramos a los antepasados que, con su esfuerzo intelectual o guerrero forjaron la nacionalidad, como ilustres varones que cumplieron altos deberes, cuya memoria honramos, en cívico monumento. En cuanto a la bandera —símbolo de la nacionalidad— debemos respetarla y hacerla respetar, por nuestra dignidad de país. Nada más. Todo lo que no sea esta seria y sencilla actitud, no es, para nosotros, sino cursilería literaria o mistificación grotesca.

Es preciso acabar con ese romanticismo vacuo y pue-

ril del "terruño idolatrado" y de la cintita celeste. El país ya no está para esas cosas. Hay que desterrar de las escuelas públicas esa literatura ridícula del patrioterismo sentimental. Hya que enseñar a nuestros pequeños ciudadanos la historia verdadera del país, sin falsas idolatrías ni tonterías de republiqueta. Hay que formar hombres serios y no tilingos uruguayos.

Si desde el punto de vista literario, los poemas nacionales del señor Roxlo carecen en absoluto de valor, desde el punto de vista educacional, su lectura y recitación son nocivas a la niñez, porque estimulan el vano culto de un patriotismo falso, que debe desaparecer.

Y con estas consideraciones, damos por terminada nuestra crítica sobre don Carlos Roxlo.

El Día, Edición de la Tarde, jueves 11 de diciembre de 1919.

LA NOVELA NACIONAL: ACEVEDO DIAZ
CONCLUSIONES

El romance histórico de Acevedo Díaz, llena, aunque incompletamente, el vacío que, en la literatura uruguaya, ha dejado la ausencia de la epopeya nacional. Los poetas de escaso aliento y de torcido rumbo que, hasta hoy, intentaron abordar, en conjunto o en parte, esa obra epopéyica, mellaron en vano su aguijón contra la dura cantera. Son frustrados intentos, hechos de candoroso patriotismo y de retórica deleznable, todos los poemas épicos escritos hasta ahora en el país. No puede formarse con ellos un Romancero heroico de nuestra gesta nacional, destinados, como están, a perecer los que aún no han perecido. Son **polvo literario**, y volverán al polvo. Sólo el recuerdo quedará de ellos, en los viejos archivos bibliográficos. La segura y cruel Posteridad, no tiene infierno. Pero de las buenas intenciones literarias está empedrada la senda de su olvido.

El romance histórico de Acevedo Díaz realiza, pues, hasta cierto punto, esa obra fundamental de nuestra literatura. No la realiza por entero, ya que no es, propiamente, una epopeya. Le falta, para serlo, la línea pura del arte, la arquitectura del poema. En sus capítulos se mezclan verdaderos rasgos de epopeya con páginas críticas y digresiones de historiador. No quitan mérito a la obra esas partes didácticas, si las consideramos como novela histórica; el género admite la intervención de esos elementos no-estéticos. Pero, si buscamos en la obra la línea epopéyica, esas intromisiones extrañas al arte quiebran la armonía y el equilibrio necesarios a su arquitectura. Si Acevedo Díaz hubiese dado a "Ismael" la línea pura de "Soledad", sería aquélla una epopeya en prosa. No es tal, sino una novela histórica, con ciertos elementos y contornos epopéyicos. Puede decirse que en "Ismael"—considerada la mejor de

las tres— el historiador pesa demasiado sobre el artista. Si quitamos a "Ismael" las digresiones historio-críticas que llenan muchas de sus páginas, queda un romance heroico perfecto.

Menester es, no obstante, aceptar la obra, tal como nos la entregó el autor; y reconocer que, en ella, y a pesar de lo dicho, palpitan todos los motivos esenciales y viven los rasgos más característicos de nuestra gesta histórica.

Los principales elementos estéticos que ofrece esta gesta están en la obra de Acevedo Díaz; de tal manera que, el poema, no podría, hoy, sino repetir sus escenas y sus tipos. De los diversos cuadros y episodios que componen "Ismael" y "Grito de Gloria" puede formarse nuestro **Romancero.** Tal es el lugar fundamental y prominente en que, dentro de la literatura uruguaya, se halla colocado Acevedo Díaz.

Mas, no es sólo dentro de la literatura uruguaya, que Acevedo Díaz ocupa por su obra ese lugar fundamental y prominente. Revisando lo escrito en los otros países de América, no hallamos, en el género, obra de igual valor. La poesía épica y el romance histórico, en los otros países de común origen y parecida historia, no ha producido —como en el nuestro— obra que exprese la belleza propia y el caracter genuino de los tiempos heroicos de esta América. Ninguna literatura americana posee su **Ilíada,** su **Chanson de Roland,** su **Niebelungen.** Poetas y romancistas han carecido de potencia original, encallando su barco en la oda enfática o en la imitación de la épica europea. El **Canto a Junín,** de Olmedo, es lo que más se aproxima a la realización del género. Pero la escuela quintanesca, fría e hinchada a la vez, en que se clasifica, quita, no obstante algunos méritos, originalidad y vitalidad a ese Canto.

En cuanto a la región del Plata, nada existe de positivo valor, fuera del romance de Acevedo. Los escritores argentinos del siglo XIX que intentaron el género, por las

mismas causas que ya hemos constatado anteriormente respecto a los uruguayos, no lograron realización. Modernamente, Leopoldo Lugones ha abordado el tema en "La Guerra Gaucha". Como toda obra de Lugones, es robusta de construcción y magnífica de estilo, obra de verdadero artista. Pero, no es la epopeya original de estas tierras la que campea en sus páginas sonoras. La montonera de Güemes, agitándose en las serranías y boscajes del Norte argentino, en lucha con los aguerridos ejércitos españoles del Perú —tema de la "Guerra Gaucha"— no ofrece en ella el carácter genuino de la montonera, ni es el gaucho platense quien actúa en sus episodios. Lugones se ha inspirado en "La Leyenda del Aguila" de Georges D'Esparbes, epopeya napoleónica, en cuentos de diverso motivo, unificados dentro del gran drama histórico. Y la influencia del autor francés es evidente en el argentino. Sus gauchos montoneros se parecen a los granaderos imperiales, por sus perfiles, sus palabras, sus hazañas; y muchos pasajes de éste recuerdan a aquél. Como **"La legende de l'Aigle",** "La Guerra Gaucha", escrita en prosa, se compone de cuentos, encerrando cada uno un episodio. Esta constatación no debe interpretarse en modo alguno como una acusación de plagio. El fuste intelectual de Lugones lo pone a salvo de toda sospecha en este sentido. Afirmamos solamente que, la obra del autor argentino, está cortada según el modelo del autor francés, y que la influencia dominante que éste ha ejercido sobre aquél, ha descaracterizado a la "Guerra Gaucha", impidiendo que sea una epopeya original.

Así, pues, esa epopeya original de la época gaucha, no se encuentra más que en el romance histórico del escritor uruguayo. Allí, franca y genuina, libre de toda influencia descaracterizante, está la realidad estética de nuestro ciclo heroico.

Tal es el mérito fundamental de la obra de Acevedo Díaz.

Para terminar este esbozo crítico, constatemos que, la prosa de "Ismael" y de "Soledad" es una de las más vigorosas, sobrias y plásticas que se hallan en nuestra lengua. Su cualidad primera es el vigor, vigor de toro, a través del cual se ve al rotundo polemista y al brioso parlamentario que fue el autor en su vida pública. Sólo Montalvo y Lugones a quien hemos citado líneas arriba, le igualan en la energía máscula del estilo. Prosa muscular, más que nerviosa, carece, tal vez, de los matices de la sensibilidad y de la gracia irónica; es todo fuerza y severidad, como la escultura de Miguel Angel. Tal cualidad la hace perfectamente apta para el género de sus obras.

Sobria y plástica, esa prosa modela la frase y el párrafo a grandes trazos enérgicos, no alisándolos y puliéndolos, sino dejando en ellos la huella de la mano que moldea. No es musical su prosa, sino escultórica; pero de escultor hercúleo. La materia primitiva y díscola a que da forma, requiere esa mano pujante. Su pluma es semejante a la lanza de los campeadores; su estilo es un redomón brioso y elástico, que él domina con segura rienda. Esta fuerza anima y dinamiza su prosa escultórica, impidiendo la frialdad parnasiana que siempre es defecto de esa clase de estilo.

A veces, cuando el comentador histórico se sobrepone al artista narrador, la prosa civil del periodista sustituye al arte del prosador. Acevedo Díaz ha sido uno de los más recios y brillantes periodistas del Plata —en la época en que actuó— de modo decisivo —con toda la pujanza leonina de su garra— y su estilo periodístico no es nunca trivial; pero hay diferencia entre el estilo del romancista puro y el del editorialista cotidiano. Su recia envergadura mental impone respeto en todos los casos. Por eso, aun en esas páginas periodísticas, hallamos un periodista extraordinario, que no está muy lejos del prosador estético.

Tales son —sucintamente expuestas— las consideraciones

que nos sugieren la obra y la personalidad de Acevedo Díaz. Personalidad prócer en las letras americanas, y obra primogénita en nuestra literatura.

El Día, Edición de la Tarde, Montevideo, jueves 22 de enero de 1920

LOS POETAS JOVENES. APUNTES PRELIMINARES

Los países sudamericanos son, desde los días de su emancipación política, tierra asaz fértil para la poesía. Crece ésta de modo casi espontáneo y exuberantemente, en todos los rincones, como los pastos y los matorrales en terreno baldío. Así como en el suelo inculto, donde no se planta trigo ni se riega huerta, brota y cunde la yerba viciosa, en nuestros países desiertos y nuestras ciudades sin industria, brota y cunde la viciosa yerba de la rima. Hay exceso de poetas —o mejor dicho, de versificadores, en estos países. En todo honesto muchacho hay que sospechar un rimador. Las revistas literarias y los cenáculos de café pululan desde el Plata a México en todas las ciudades, poblaciones donde las calles no se barren, la plebe indígena se espulga al sol, en las veredas, y el agua es apenas potable, tienen, no obstante, sus revistas, plagadas de versos, y sus diarios, hirvientes de hablilla política local.

Este desequilibrio entre la vida social y el cultivo de la intelectualidad, que produce ese exceso adiposo de literatura sobre un esqueleto endeble —asemejando a algunos países a enfermos cuya debilidad no les permitiera andar y, echados todo el día en la cama, fumaran y recitaran versos — podría atribuirse al carácter idealista de la raza, que atiende al cultivo del espíritu antes que a la vida material, dejando abandonada ésta, por consagrarse a aquélla.

Complejo es, no obstante, el fenómeno. Al ocio tradicional de la colonia, que importaron los fijodalgos orgullosos y truhanes de la Península, se han unido la contemplativa tristeza del indio, y la suntuaria fantasía del negro. Muy mezcladas andan las tres sangres en la pasta del tipo americano. El aluvión inmigratorio que cubrió luego algunas comarcas —modificando ciertos caracteres— ha hecho sentir su influencia sólo en los puntos de radicación,

y en la medida de su intensidad. En el Plata esa influencia ha sido muy viva; mayor en la Argentina que en el Uruguay; en la región andina y tropical ha sido nula. Así vemos que la vegetación literaria viciosa, es mayor en los países más atrasados, más hispano-indígenas, que en los países inmigratorios e industriales. Las repúblicas centroamericanas están llenas de literatoides y poetillas.

El medio social determina esos resultados. La falta de actividad industrial, la ausencia de interés económico y de estímulos materiales, fomentan el ocio literario y hacen de la pequeña política la preocupación dominante. A medida que el medio se industrializa, que el trabajo crece y se divide, que las profesiones, los oficios y las empresas solicitan las energías y las aspiraciones de los hombres, la literatura ociosa disminuye, porque, gran número de posibles literatos —a quienes, no Dios, sino el Ocio, llevaba por ese camino— se dedican a más positivas actividades. Y eso no es un mal sino un bien. Esto ni implica una disminución de idealidad y de arte, en beneficio de las materialidades utilitarias, sino, por el contrario, una justa selección de las vocaciones y una equilibrada distribución de la energía humana. El verdadero poeta o artista, el que realmente lleva en sí la llama original y creadora — es el que persiste y subsiste a través de las solicitaciones utilitarias; aquél que, cualesquiera sean las circunstancias de su vida y las condiciones de su medio, realiza su obra.

De poetas todos tenemos un poco; y los sudamericanos un poco más. No habiendo otra cosa que hacer el sudamericano hace versos. Así, en Andalucía, todos tocan la guitarra, y torean, a falta de ocupación más útil. En América no tenemos toreo; pero en cambio, tenemos política. El sudamericano que no politiquea, poetiza; y, a veces, alterna o mezcla ambas cosas. Tal hacían ya los españoles de la co-

lonia. Teología, retórica y política eran sus únicas ocupaciones hidalgas. Tal hacían los gauchos también: payaban y peleaban. Nosotros continuamos la tradición, para no ser menos que nuestros antepasados. Pero, los gringos y los ingleses se encargan de abollarnos el blasón. Cada italiano que abre un surco en nuestras cuchillas significa un politiquero menos. Y cada inglés que establece una empresa industrial o financiera en nuestras ciudades, implica la quemazón de una docena de poemas inéditos...

Que algunos de nuestros buenos amigos nos perdonen la burla. Pero así debe ser. La literatura, en América, necesita pasar por la prueba del utilitarismo para depurarse y forjarse.

Lo dicho no significa que el interés por la Poesía, —y, en conjunto, por las manifestaciones de la vida intelectual— deba disminuir, en beneficio de las dedicaciones utilitarias. Antes bien, ese interés intelectual, ha de aumentar, en extensión y en intensidad, así que la cultura y el progreso material se acrecienten en nuestros países. En virtud de una educación integral, todo sudamericano culto, cualquiera sea su profesión, debe ser capaz de escribir un buen soneto. Pero debe dejarse esa dedicación para aquellos pocos que han traído consigo a la existencia, una brasa del **fuego sagrado.** Sin metáfora, y en síntesis, sólo debe escribir para el público aquel que tenga algo nuevo que decir... Si este último precepto fuese puesto en práctica entre nosotros, desde ya se reduciría a la quinta parte el número de los que escriben. Y saldríamos ganando.

No es una prueba de vigorosa intelectualidad, en una nación, la abundancia de literatura. Es, contrariamente, prueba de ociosidad, de superficialidad y de vanidad. Y de parasitismo. Cuando Atenas se hallaba en la culminación de su grandeza, había en ella algunos poetas y filósofos. Pero éstos eran los mejores del mundo. La juventud griega escuchaba a los filósofos, a los Poetas, y aprendía de ellos el sentido y la norma de la existencia y [en el original: "de"] Aristóteles escuchó a Platón durante cuarenta años antes de ponerse a enseñar. Después, en su decadencia, pululaban los retóricos y los sofistas por las calles. Había más poetas que comerciantes, más oradores que soldados, y más filósofos que agricultores. Pero esos eran la plaga del mundo. Y los juglares de Roma. La multitud llegó a apedrearlos. Bien hecho.

Madrid es hoy la ciudad del mundo donde se hace más literatura; no sólo en relación a su importancia, sino absolutamente. Hay más poetas y cuentistas en Madrid, que los hay en Milán, París o Londres. Y bien; ¿es ello un síntoma de civilización y de grandeza? Las **peñas** literarias de los cafés madrileños son las herederas de los cenáculos de sofistas y retóricos de la Grecia decadente. Es el ocio español la pobreza española, la bachillería española, el charlatanismo español, que envían de todos los rincones de la Península sus malos frutos a las **peñas** discutidoras y chismosas de los cafés de la Corte. Sólo media docena de escritores de verdadera enjundia se extrae de esa turba literaria. Lo demás es vegetación parasitaria y viciosa, enredada al viejo tronco, carcomido y enhiesto, de Castilla.

Madrid es una ciudad que se levanta a las tres de la tarde. Fenómeno explicable, porque allí, el que no es marqués, es licenciado de Salamanca o Compostela, y sería mengua trabajar, para un licenciado; el que no es rentista, es jubilado; el que no es literato, es chulo, el que no es actor es orador, el que no es torero es mendigo. Al revés de lo que ocurre en las demás ciudades del mundo que la mayor parte produce y una pequeña parte haraganea, en Madrid la que haraganea es la mayor parte. Y en esa parte, a su vez, no es chica la que corresponde a los literatos.

La literautra ha llegado a ser como el clericalismo, el latifundismo y el caciquismo, una de las enfermedades de

España. Cuando le llegue la hora de reaccionar y renovarse —habrá de sacudir de sí esa fauna parasitaria, y dar oficios útiles a la mayor parte de las "peñas". Algún día, Madrid se levantará temprano.

—

Nosotros, los sudamericanos, los hispano-americanos, hemos heredado casi todos los vicios españoles; por consiguiente, también ese vicio literario. En la medida que vamos dejando de ser hispano-américa, colonias españolas independientes de la Madre Patria, para ser América, cosmopolita y autónoma, el vicio literario disminuye; y, la literatura se hace más seria.

Esto que dejamos dicho, no es lo más acertado, sin duda, para congraciarse las simpatías de cierta parte de la crítica española. (Desgraciadamente, dependemos aún de la sanción de los críticos de Madrid, algunos de los cuales, dicho sea, se compran por tres pesetas).

Pero nosotros no hemos buscado nunca las simpatías de lo que no nos merece fe, ni el elogio en que no creemos, aunque en él crean los otros. No hay mayor satisfacción, para el hombre libre, que decir lo que piensa, cuando debe, sin temor a nada. Sentirse por encima del éxito es mejor que haberlo logrado.

El día, Edición de la Tarde, lunes 23 de febrero de 1920

LA POESIA GAUCHESCA. CONSIDERACIONES FINALES

La manera semi-gauchesca del Viejo Pancho, —en la parte apreciable de su producción— puede ser un ejemplo de transición entre la poesía gauchesca tradicional y una forma de poesía culta que, tenga por motivo la naturaleza y la vida de nuestros campos.

Lo que llamamos poesía gauchesca, no puede responder en la actualidad y tanto menos responderá cuanto más avancen el tiempo y la evolución —a las necesidades de una verdadera y alta manifestación poética. La restricción impuesta por el lenguaje dialectal, y la falsa posición psicológica de los cultivadores del género, condiciones que ya hemos examinado en anteriores artículos —convergen a un mismo resultado negativo, reduciendo la poesía gauchesca a la categoría de un simple pasatiempo ingenioso, al margen de las grandes corrientes universales de la poesía.

Demos por cerrado el ciclo de la poesía gauchesca, que, de las coplas anónimas de los primitivos payadores hasta las décimas retóricas de los aficionados de estos tiempos, describe un arco que alcanza su culminación en el "Martín Fierro", y decae luego hasta volver a la tierra de donde salió. La falta de verdaderos poetas en ese género, prueba su esterilidad. La poesía gaucha no está —salvo Hernández— en la poesía gauchesca, ni como descripción de la naturaleza, ni como epopeya histórica, ni como latido sentimental. Cuando "Martín Fierro" da término a su canto, rompe contra el suelo, el instrumento.

"Ruempo dijo la guitarra
Pa no volverme a tentar
Ninguna la ha de tocar
Por siguro tenganló
Pues naides ha de cantar
cuando este gaucho cantó"

Cumplamos la voluntad del gran cantor de la odisea gauchesca. Que nadie vuelva a tocar la guitarra de Martín Fierro, ya que nadie lo podría hacer mejor que él. Queda ahí el poema de Hernández, ombú solitario e inmarcesible, como un monumento único en la historia de las letras rioplatenses.

Pero, la naturaleza y la vida de nuestra campaña dan de sí un riquísimo venero de motivos a la poesía. El gaucho histórico —en su gesta bravía—, y el paisano actual —en su triste existencia de paria irredento, son figuras de alto relieve artístico y de hondo interés humano para nosotros, los hombres de nuestros días. Los aspectos de belleza eglógica o de dolor oscuro que presenta su vida, pueden y deben inspirar el numen de los poetas. Hay mucha poesía latente en la historia y en la realidad de nuestros campos, que aún no se ha escrito.

Y ha de ser escrita. Pero no en la rudimentaria manera gauchesca, sino en las normas superiores del arte. Ha de verse con visión de artistas sinceros —sin ficción gauchesca—, con sentimientos propios de la civilización en cuyo seno nos hemos formado; —con criterio de intelectuales que nos hemos nutrido en la cultura universal de los siglos. Ha de verterse el jugo silvestre de nuestros campos en los odres del arte severo y eximio; ha de expresarse esa poesía en el lenguaje castellano común a todos los pueblos de entronque hispánico de ambos mundos, que es la lengua de nuestra cultura y de nuestra literatura; ha de moldearse la materia nueva y rica de nuestra originalidad americana, según formas estéticas que, en vez de localizarnos, nos universalicen.

Muy poco, casi nada —y aún esto, harto deficiente— ha realizado la poesía uruguaya en este sentido. La novela y el teatro, han vivido, en cambio, de esas realizaciones. En el romance de Acevedo Díaz, en el cuento de Javier de Viana, en el drama de Florencio Sánchez, circula la amarga savia

de nuestros campos cuajando en frutos de nutritiva sustancia. Sea la bizarría de los tiempos heroicos o la dolorosa realidad del presente, sea la bárbara emoción de las faenas en la primitiva estancia, o la tranquila y generosa labor en el agro doméstico, es en las obras de los prosistas donde ha asumido forma de arte la mäteria original de la tierra. Los campos uruguayos permanecen aún vírgenes y desiertos para la lírica. Tierra de conquista y de fundación, tierra de promisión y devenir, nuestra tierra no ha sentido aún la planta del poeta que la descubra y la consagre en la idealidad del canto perenne.

El lenguaje gauchesco —corrupción del castellano, tosco dialecto analfabeto, hablado en la campaña platense— no puede servir, a la expresión de nuestros sentimientos y menos de nuestras ideas. Lenguaje propio, en su bárbaro colorido y en su léxico reducidísimo, del alma ruda y de la vida primitiva del gaucho, puede expresar los sentimientos muy simples y los conceptos muy rudimentarios del gaucho mismo. Ha de ser, pues, deshechado por la poesía. Pero, puede no serlo en absoluto. Hay, en ese lenguaje, una parte que puede y debe ser utilizada, por el castellano culto de nuestra literatura. Los términos, sean de prosapia indígena [en el original: "indigna"] o de inventiva gaucha, que designen o califiquen ciertos objetos o caractericen ciertas acciones, deben ser incorporados al lenguaje literario rioplatense. Ningún inconveniente hay en ello; y, sí, mucha conveniencia. El vocablo criollo, para todo aquello que atañe a elementos propios del país, —fauna, flora, lugares, objetos, costumbres— es insustituible. Caracteriza esos elementos de modo preciso, siendo tan inherente que, se requeriría una larga perífrasis para expresar lo mismo, si se hubiera de omitirlo. Siempre que exista en castellano el término auténtico o equivalente, es preferible usar el castellano; pero en caso

que no exista tal identidad, debe usarse decididamente el criollo. Este uso ha de ser —no obstante— prudencial— para que el lenguaje no resulte plagado de criollismos que dificulten su comprensión fuera del Plata.

No existen —en contra de esta incorporación de vocablos rioplatenses al castellano— ninguna razón válida de orden lexicológico. Alguien, muy encerrado en el casticismo, pudiera rechazar esa intromisión del vocablo americano, juzgándole barbarismo, que atenta a la pureza del idioma. No hay tal.

Una lengua viva, como toda cosa viva, crece, evoluciona y cambia. De continuo los idiomas asimilan y eliminan nuevas palabras. Nuevas ideas, nuevas sensibilidades, nuevas costumbres, traen al idioma vocablos nuevos. El lenguaje es un reflejo de la conciencia y de la vida. Para conservarlo íntegro y puro, fuera preciso conservar siempre en el mismo estado las cosas y las conciencias. El castellano del siglo XVI, es muy otro que el del siglo XX. Vocablos de otras lenguas se incorporan todos los días, pasando del uso popular a la ortodoxia de la Academia.

¿Qué extraño, pues, que nosotros los americanos, incorporemos al romance castellano común, las expresiones que caracterizan las cosas propias de estas tierras? La misma Real Academia Española ha incorporado oficialmente a su diccionario varios "americanismos", algunos ya de uso entre escritores hispánicos, como Unamuno. Irá incorporando otros, a medida que el valimento de nuestra literatura les otorgue credencial en el Exterior. Y así el castellano se enriquecerá de matices —el matiz americano— por obra nuestra. Y, con el vocablo, algo de nuestra idiosincrasia nacional pasará a la lengua común. Tal vez, en lo futuro, la capital del idioma —y de la raza— no esté en la calcinada llanura de Castilla, sino en las riberas de un río como mar...

El Día, Edición de la Tarde, jueves 8 de abril de 1920.

TRES EPOCAS. EL CAFE LITERARIO

A partir del año mil novecientos, el ambiente literario del Uruguay experimenta una transformación profunda. Una nueva oleada intelectual llega desde los centros transatlánticos, trayendo las influencias revolucionarias que han de agitar la vida monótona de estas ciudades, y plasmar en la materia mental pasiva y receptiva de nuestros pueblos, extrañas formas y movimientos insospechados.

Los pueblos sudamericanos, todavía en el período de su infancia intelectual, se desarrollan merced al influjo de la cultura europea, reflejan todos los cambios y accidentes de esta cultura, reciben y asimilan sus ejemplos, imitan, como los niños, las actitudes y las palabras de los mayores. Incapaces, hasta hoy, de un movimiento propio, engendrado en su mismo seno, una larga rutina los estancaría, si el dinamismo europeo no los moviera, determinando sus cambios. Intelectualmente, Europa se mira en América como en un espejo algo empañado y borroso. Así será hasta que, por virtud de su madurez, o por un despertar de la personalidad volitiva, Sudamérica se sienta capaz de producir energía propia, engendrar en su seno movimientos espontáneos, y elaborar formas y modos, al modo que hoy, engendran, elaboran y producen los pueblos europeos, de quienes somos hijos.

En el período que vamos a examinar, una nueva oleada nos llegó a través del Atlántico, trayéndonos una carga de amargos y corrosivos ácidos mentales: las últimas y extraordinarias manifestaciones de ese siglo XIX, que, por su fecundidad múltiple y su inquietud intrépida, es sólo comparable en la Historia del mundo moderno a aquel siglo XV, que alumbró el despertar del Renacimiento y descubrió continentes desconocidos, **redondeando el mundo, bajo la quilla de sus carabelas.**

Imaginad —en trance metafórico— que un día arribó al puerto de Montevideo, un enorme y extraño transatlántico, destellante al sol, como enchapado de oro, resonante de orquestales sonidos, a proa una esfinge de ojos enlutados, en el mástil mayor insignia heráldica, donde luchan el Cisne y la Serpiente... Desembarcaron los ignotos viajeros, pisando el empedrado familiar.

Los intelectuales de la ciudad se congregaron para recibirlos. Miraban con ojos de provinciano asombro las raras figuras: unos eran pálidos y delgados como el menguante de la luna, vestían suntuosos trajes, y alargaban sus manos exangües como lirios; otros abrían bajo la cúpula vasta de la frente, los ojos, como sombrías capillas en cuyo fondo ardía una llama azul...: otros eran hermosos y arrogantes, de luengo pelo, de erguido pecho y desdeñoso labio, como los espadachines de las viejas historias...; otros venían cubiertos con multicolores trajes de arlequines, pintada la faz, agitando tirsos y cascabeles...; otros mostraban barbas lascivas y narices de sátiro, ebrias las fauces de una crápula mitológica...; otros, en fin, ascéticos y miserables, semejantes a Ahasverus vagabundos...

Eran raros sus nombres extranjeros, que, algunos oían por la primera vez: Stirner, Nietzsche, Baudelaire, Ibsen, Verlaine, Gorki, D'Annunzio, Bakounine, Mallarmé, Huysmann, Rimbaud, Lorraine...

Los de edad ya provecta —entre los nuestros— repulsaron con gesto de escándalo a los recién llegados... Era esa inmigración peligrosa!... Nada bueno podía esperar el país de esa rara fauna intelectual, con aspecto monstruoso... Eran acaso la humanidad de Saturno? Seguramente venían a perturbar con sus teorías y sus extravagancias, la honorable tranquilidad de la gente... A juzgar sólo por la vista, bastara uno de ellos para enloquecer a la ciudad... ¿No era un deber moral y patriótico combatirlos? ¿No podría dic-

tarse una Ley de Defensa Intelectual? Así resuelto, los prudentes ciudadanos volvieron las espaldas a los **Raros** y fuéronse a sus hogares. —Pero, la mayoría de los jóvenes sintió súbita atracción por los viajeros. A las primeras palabras quedaron conquistados... "Yo os anuncio el Superhombre" —dijo uno, con la silbante voz de la serpiente bíblica...; "Oh, Satán, ten piedad de mi larga miseria..." —dijo otro, vestido de negro terciopelo...; "el sollozo largo de los violines de Otoño, llena de languidez mi corazón"— suspiró otro, con rostro de sátiro enfermo; "Dios y el Estado son los dos enemigos de la libertad del Hombre" —dijo otro, de hirsutas barbas apostólicas...; "las cosas no deben ser dichas, sino sugeridas..." —dijo otro, de enigmátco aspecto de iniciador...; "las palabras tienen peso, color, sabor, olor..." —dijo, al fin, uno, de los pálidamente ambiguos... Y las palabras de los Raros cruzaban como centellas el alma suspensa y gozosa de los **nuevos...** Desde ese día, la joven literatura estaba bajo su dominio.

. . . .

Así fue. Esta alegoría da la realidad del hecho. No vinieron los Raros en sus cuerpos, mas, vinieron en sus sombras...; llegó su palabra y su existencia en los libros, presencias ubicuas, lenguas insomnes, duendes omnipresentes.

La verdad es que, esa invasión del modernismo estético e ideológico, se produjo en el transcurso de muy breve tiempo. Hacia el comienzo del siglo, las obras de los pensadores y los artistas más extraños y terribles de la última centuria —casi desconocidos la víspera— estuvieron en todas las manos. La juventud, ávida de lo nuevo y de lo extraordinario, con intrépido amor por la paradoja y la aventura, se embriagó de ese vino amargo y exaltador, en una orgía estrellada... Nietzsche fue un evangelio y Verlaine un devocionario.

—

Así, el centro literario se desplazó de la sala solemne y

gentil del Ateneo, al ambiente turbio y bohemio del Café. La nueva generación —nietzscheanos, ácratas, decadentes— siguiendo el ejemplo de sus maestros europeos, se dieron a agitar banderas de escándalo, a sembrar revolucionarias paradojas sobre el proletariado, a encerrarse en torres de marfil hipotéticas, o a marearse de ajenjo y de ensueño ante los veladores de los cafés nocturnos... Doctrinas y formas disolventes, respecto a todo lo establecido y consagrado en literatura, en política y en moral — las formas y doctrinas de las nuevas escuelas, estuvieron en guerra, desde el primer instante, con los conceptos y los gustos de la generación patricia del 80. Los hombres del Ateneo, formados en el concepto de la ciudadanía republicana, jurisconsultos en su mayoría, nutridos de Derecho Romano, embebidos en el culto de la idealidad caballeresca, en la vida y en las letras, miraron como a un monstruoso extravío de la razón y del sentimiento, la actitud de los jóvenes individualistas y decadentes... Los ateneístas, siguiendo el ejemplo de sus maestros, Hugo, Quinet, Benjamín Constant, eran al par hombres de letras y patriotas republicanos, que alternaban la pluma de la bella prosa con el verbo cívico de las tribunas. Los modernistas (comprendiendo en tal denominación a todas las últimas y distintas escuelas revolucionarias, en arte o filosofía) tenían por apóstoles de la nueva fe a los grandes negadores de todos los valores jurídicos y morales, y por ídolo literario a un viejo ebrio y libidinoso de las tabernas del Barrio Latino...

El Café Literario sustituyó a los Ateneos y a las Aulas. Los **nuevos** eran **autodidactas** (negaban asimismo la enseñanza oficial y despreciaban los títulos **burgueses** de las Universidades). En Montevideo, —como, algún tiempo antes, en Buenos Aires, el cenáculo de Ruben Darío en el que estaban Lugones, Ingenieros, Groussac, y otros,

hoy eminencias argentinas —se instituyó el cenáculo de Café, fenómeno nuevo en el ambiente intelectual de la ciudad. Hasta entonces, los escritores, hombres de prosapia civil y cultura universitaria, habían congregado su decoro en salones y ateneos.

Las nuevas escuelas revolucionarias, y la difusión del libro europeo (La Biblioteca Sempere, fue cómplice del delito...) determinaron al intelectual autodidacta, individualista, y bohemio. La literatura descendió del decoro burgués, al **sans culottisme** de la calle. Los mismos hijos de familia hidalga y pudiente adoptaban **posse** bohemia, para no ser motejados de **burgueses** y **filisteos**, por los colegas del cenáculo. La cátedra ateneica pasó a ser una institución **conservadora**.

El nuevo fermento intelectual se cultivaba en la tertulia del café público, retorta en la que se mezclaba a Zarathustra con Verlaine, y a Baudelaire con Ibsen, en un absurdo y maravilloso **cocktail**, que abría el apetito de la Inmortalidad...

El Día, Edición de la Tarde, jueves 10 de junio de 1920.

"TABARE"

Pueden distinguirse en "Tabaré" —como en la mayor parte de los poemas históricos— dos planos de acción: El de primer término o sea la historia personal de los protagonistas; y el de fondo o sea el ambiente en que los protagonistas se mueven, los personajes secundarios, el escenario natural, los entes colectivos, los episodios externos. En el argumento general ambos elementos están ligados, ambos planos relacionados necesariamente pero, a los efectos del análisis crítico cabe establecer la diferenciación.

En todo poema épico el primer plano es más importante que el segundo, puesto que en él actúan las figuras centrales, representativas, en cuyos caracteres y hechos el autor ha encarnado el símbolo de una época, de una raza, de una nacionalidad, o de una empresa. Así desde las grandes epopeyas clásicas: "La Ilíada", "El Ramayana" o "El Romancero del Cid", hasta el tipo más moderno de poema épico, cuyo ejemplo podría ser la "Mireya" de Mistral. Y, no sólo en la poesía épica, sino en la novela y en el drama, —es decir en todos los géneros objetivos, donde el escritor presenta o narra un argumento— existe de por fuerza esa diferenciación, siendo el primer plano el de mayor intensidad. Podría concebirse una obra épica sin individuos protagonistas y sin acción personal, una obra en que los entes colectivos: pueblos, ejércitos, muchedumbres, fuesen los solos actores. Pero, existiendo personajes de primer plano, éstos han de ser por fuerza, las figuras representativas.

Sin embargo, en el poema de Zorrilla de San Martín el segundo plano es más importante que el primero, así en lo que se refiere a su verdad histórica, como en lo que respecta a su valor poemático.

El autor ha puesto en este plano lo que no se encuentra en el primero, de modo que el segundo pasa a ser el principal, en cuanto al sentido de la realidad original que trasunta.

El caso de Tabaré, y Tabaré mismo pierden interés ante el fondo del cuadro, que es donde está el verdadero valor del poema.

La historia del mestizo Tabaré, —su origen, su amor por Blanca, sus aventuras y su muerte— no es más que una ficción sentimental, desarrollándose sobre un fondo de realidad histórica esencial. Así, lo que en la arquitectura del poema debiera ser complementario, es esencial; y lo que debiera ser esencial es secundario.

Esta condición determina, como es natural, cierto desequilibrio en el organismo del poema, pues, invertido el valor de los términos, es preciso pasar sobre la ficción del primer plano, para ubicar el centro de atención en el segundo. El caso de Tabaré, así como es ficción, impide que el verdadero valor del poema, que está en el fondo, aparezca en su intensidad.

En efecto: todos los elementos que aparecen en el segundo plano —paisajes, figuras, hechos— trasuntan la realidad épica de la historia, y, forman, por así decirlo, el verdadero poema indiano. La pintura de la naturaleza, con sus montes vírgenes, sus riberas silenciosas, sus amarillos jaguares, sus verdes camalotes, pintura en la que intervienen frecuentemente, para darle colorido, las voces indígenas; la descripción del asalto al villorrio español por los charrúas, cuya horda mandan sus famosos caciques; los salvajes funerales del cacique muerto, entre hogueras y alaridos; la aparición de Yamandú, el brujo, y su proclamación como jefe guerrero de la tribu; el rapto de Blanca por Yamandú, y el furor del capitán Gonzalo; todos estos y otros episodios, son los que constituyen el típico cuadro original, y el verdadero asunto épico. La vida de la raza indígena está en ellos; en ellos está el carácter de la raza conquistadora. Ellos expresan la lucha

de los dos destinos, en el momento que —en la región del Paraná-Guazú— la prehistoria atlante va a ser borrada por la expansión conquistadora de los Arios: el hierro contra el bronce.

Como si el sentimiento romántico del autor se hubiera volcado todo en la ficción de Tabaré —purgándose de él, dijéramos... —el fondo del cuadro— y, para nosotros, ya lo hemos dicho, lo principal, —está trazado con un vivo realismo, fiel a la historia sin mengua de su carácter poemático.

Ciertamente que no se ha de pedir a esas descripciones la exactitud documental de la crónica historiográfica, ni aun aquel verismo que pudiera regir el relato de una novela; el poema permite — y aun cabría decir: exige— cierta simplificación teatral en el procedimiento descriptivo, que da a las escenas una plasticidad más impresionante.

En esta parte del poema se nota que el autor se ha documentado acerca de la vida de aquella tribu, que ha estudiado la flora indígena, el vocabulario aborigen, y ha tratado de presentar el cuadro histórico con rasgos fieles en su carácter propio y original. El objeto está realizado en gran parte. Las escenas charrúas dan sensación de verdad, y los salvajes presentan los caracteres propios de su naturaleza, cosa que, por cierto, no se halla en las obras de su género producidas anteriormente en el Plata, por Echeverría y por Magariños Cervantes, cuyos indígenas, falsos y convencionales, parecen escapados de un coro de ópera italiana.

La vida original de la tribu aborigen, en el escenario selvático y desierto, con sus oscuras creencias acerca del mundo y de la muerte, sus bárbaras ceremonias guerreras y funerarias, está dada en su carácter propio.

Se respira un aroma salvaje y virginal de monte y de gramilla. Las espinas muerden la planta. Un coro de voces guturales eriza la maraña. Tras de los matorrales hay

ojos que atisban y puntas de flechas prontas a volar...

El cacique Yamandú es un verdadero cacique charrúa, bélico, hirsuto, sombrío. Huele a fiera y tiene en los ojos de brujo el fuego lúgubre de las "hogueras de Tupá". Sus palabras son de una ruda inspiración atávica. Es uno de los tipos mejor trazados, quizás el más interesante. Lástima que su aparición sea episódica! El autor — como dicen nuestros paisanos— "erró la picada"...: Este, —y no Tabaré— debió ser el protagonista del poema.

El Día, Edición de la Tarde, jueves 5 de agosto de 1920.

EL HIMNO NACIONAL

Parece que nuestro anterior artículo sobre Acuña de Figueroa, en el cual exponíamos un juicio enteramente adverso a la letra del Himno Nacional, escrita por aquél, sugeríamos la conveniencia de incluir en la conmemoración del Centenario de nuestra Independencia, la celebración de un concurso entre los poetas uruguayos para la adopción de un nuevo Himno Patrio, —ha tenido la virtud de despertar cierto interés en una parte del público y la prensa, provocando comentarios de diverso sentido.

Por supuesto, el campo se ha dividido entre conservatistas y renovistas. De un lado están todas las personas independientes, sensatas y de buen gusto, a quienes no entorpecen el juicio, los prejuicios de un mal entendido tradicionalismo patriótico; —del otro están, por tanto, aquéllos a quienes traban y turban esos prejuicios, los eternos conservatistas en todas las cuestiones y los momentos, los inevitables quietistas de siempre, los elementos negativos en todo cambio grande o chico que intente realizarse, los rutinarios y los asustadizos, los guardadores de sepulcros y los sacerdotes de los ídolos viejos, los adversarios sistemáticos de toda renovación, sea cual fuere su magnitud, que afecte los conceptos y las formas establecidas en el pasado y mantenidas a través del tiempo por una larga pasividad.

Extraño oficio el de "conservador"! Para él, todo lo que nos legó el pasado es "sagrado", así sea una Constitución, como un Himno! Los mismos que gritaban, con todo el escándalo de sus conciencias adormecidas en la siesta tradicional: "¡no toquéis la Constitución de 1830: es sagrada!", gritan ahora, escandalizados, ante una simple opinión, lanzada por un escritor desde la página de un diario: "¡no toquéis al Himno: es sagrado!".

¡Nada hay "sagrado" en el mundo, sino es la Razón Humana! Lo que el hombre hizo, el hombre puede deshacer. ¡Como si aún pesaran pocas cosas fatales en la Naturaleza sobre la voluntad del Hombre, los conservadores de oficio se empeñan en consagrar nuevas absurdas fatalidades, imponer más estrechos límites a nuestra acción, más trabas a la evolución necesaria de las cosas!

"¡No toquéis esto: es sagrado!" así hablan los guardianes de sepulcros. Nuestra razón comprende que tal o cual forma producida en el pasado ya no responde al espíritu o a las necesidades de los tiempos; pero: "¡debéis respetarla!, debéis conservarla!, debéis cargar con ella y someteros!": así hablan los sacerdotes de los viejos ídolos.

Sería sumamente cómico —si no fuera un pesado obstáculo— esta actitud de adoración hacia el año 30 que adoptan nuestros tradicionalistas, empeñándose en el culto de toda antigualla, desde una rancia institución política, hasta el dedal de una tía de Lavalleja.

Nada más lógico, más simple, más normal que, reconociendo la invalidez poética del actual Himno Nacional, se piense en sustituirle por otro, que exprese en estrofas de sencilla grandeza, la conciencia de la nacionalidad, tal como lo exige la cultura intelectual del siglo!

Pero... el Himno no puede tocarse! Sería profanación tradicional y atentado patriótico el intentarlo! Debemos seguir cantando —al son de algunos compases de ópera italiana— el Arca de Israel y la gloria de este Don Sacrosanto... **(1)**

Un Himno —argumentan los defensores del que escribió Acuña de Figueroa— no ha menester ser una pieza de

(1): Zum Felde interpreta equivocadamente el enrevesado hipérbaton de don Francisco, creyendo que "don" hace referencia a un tratamiento de cortesía, cuando en realidad quiere decir "ofrenda". Ver más adelante.).

refinada factura literaria, ni obra de un gran poeta. Canto eminentemente popular, bástale y aún requiere mejor, la estrofa sencilla, que interprete el sentir del pueblo. Y tanto es así —arguyen equivocadamente— que los mejores cantos nacionales —tales como la Marsellesa— no son obra de poetas ilustres sino de simples ciudadanos, improvisados —por virtud del entusiasmo de la hora— en perfectos intérpretes del alma colectiva.

Así es, en efecto. Un Himno Nacional no ha de ser un poema erudito y complicado sino un canto sublimemente sencillo. Así es la Marsellesa, el más grande de los cantos populares que existen, no ya por su significado histórico, sino por el soplo heroico y la ruda grandeza de sus acentos.

Pero, nuestros incautos anticuarios patrióticos formulan un argumento que se vuelve contra ellos mismos, y mata al Himno de don Francisco con un trabucazo en mitad del pecho.

¡Si el Himno actual es todo lo contrario de lo que ellos reconocen debe ser un Himno! Carece precisamente, de sencillez y de grandeza, las dos cualidades esenciales. Es una larga —muy larga!— retahila de estrofas eruditas y culteranas, por la que desfilan los dioses de la Mitología, los personajes de la Antigüedad clásica, el Arca de los Israelitas, el esqueleto del Inca Atahualpa, Don Sacrosanto, la Amazona soberbia del Sud, y demás cachivaches poéticos al uso entre los versificadores pedantes y ramplones que, en aquel entonces, majadereaban en España y en América.

¡Véase si, la improvisación genial de Rouget de Lisle, aparecen esas citas mitológicas, esas reminiscencias clásicas, esas metáforas convencionales y adocenadas, esas perífrasis y paráfrasis majaderas, esos rebuscados y feísimos trozos de que está plagado el Himno de Acuña de Figueroa. No es querer comparar a nuestro buen viejo con el autor de aquel canto inmortal, sino señalar la diferencia

absoluta de "especie" que existe entre ambas composiciones. ¡La Marsellesa sí, es un canto sencillo, popular y grande!

No podía producir un canto de esa "especie" don Francisco Acuña, que era un poeta a base de preceptiva y retórica, sin originalidad, sin vuelo, sin emoción, sin fuerza... Cuando quiso hacer un himno, lo hizo como entendía y pudo, amontonando gastadas metáforas mitológicas y enfáticos ripios culteranos: le salió muy mal.

¿Y se pretende ahora que carguemos con él eternamente?

Nosotros no tenemos la culpa de que Acuña de Figueroa, haya escrito este Himno.

El Día, Edición de la Tarde, lunes 13 de setiembre, 1920.

"CRONICA DE MUNIZ"
POR JUSTINO ZAVALA MUNIZ

Justino Zavala Muniz, joven vástago de una raza de guerreros, en quien la energía sanguínea de sus mayores se ha trocado en pujanza del intelecto, ha escrito la historia del abuelo cuyo nombre lleva, el famoso caudillo gaucho don Justino Muniz.

No ha nacido esta "Crónica" de un propósito literario, sino de un anhelo imperioso de reivindicación histórica. El nieto del caudillo —obedeciendo tanto al amor de la propia sangre como a un alto sentimiento de justicia— quiso rectificar ante sus conciudadanos el juicio erróneo que, falsos testimonios habían creado respecto a la personalidad de su abuelo, y mostrar a la posteridad la figura leonina del guerrero en toda la entereza primitiva de su carácter. Disponía el joven escritor para el logro de su propósito, no sólo de la fe y del ardor de su corazón, que darían a su pluma la certeza temeraria de aquella lanza de **Arbolito,** sino de la documentación del archivo familiar, que aportaba las pruebas concretas y decisivas de su alegato. Es así que el propósito de reivindicación ha sido logrado plenamente. La figura del caudillo surge de la "Crónica" limpia de todas las sombras calumniosas y de todas las venenosas malezas con que la malignidad torpe de los enemigos la habían cubierto, fabricando ante la opinión, que desconocía la verdad de los hechos, la figura de un gaucho feroz y desleal, sin sentimientos de deber ni nociones de ciudadanía. La "Crónica" muestra —y demuestra— a un noble y gallardo tipo de guerrero, de sentimientos rudos pero probos, de bravía entereza de carácter, de austeridad patriarcal y sencilla, cuya conducta política se ajustó siempre a los dictados de su conciencia. Las actitudes en que sus enemigos se fundaron para denigrarle, recaen sobre

sus mismos enemigos. Son los propios personajes políticos de su Partido, los doctores de la ciudad, que pretendieron baldonar la figura del más temible lancero de nuestras batallas los que aparecen —a través de la documentación incontestable— como ambiciosos gubernativos, intrigantes felones y nulidades sin carácter. Abusando de la confianza que el caudillo había puesto en ellos —pues siempre, en nuestra historia política, el brazo de los caudillos se movió por consejo de los doctores, y son los personajes civiles y no los guerreros gauchos los responsables de todos los errores y desastres— ellos le engañaron y le traicionaron provocando su separación del partido. Improvisaron frente a él, como caudillo, a Saravia, estanciero vecino de Muniz, inferior a él en condiciones militares y morales, su enemigo personal, quien, del modo más reprobable le hostilizó y persiguió en su familia y en sus bienes. Muniz aparece pues como una víctima heroica de los dirigentes de su partido, que le sacrificaron tramposamente a planes y fines de una política secreta.

El libro de Zavala Muniz es, considerado en su faz histórica, de suma importancia, pues aclara y explica el desarrollo de hechos trascendentales de nuestra política desde 1896 hasta 1904. No menos importante que la reivindicación de Muniz como figura moral, es la comprobación de la inferioridad de talla de su rival, Aparicio Saravia, caudillo fabricado por los dirigentes civiles para oponerlo a Muniz y para dar a las masas rurales el ídolo guerrero que necesitaban. Queda asimismo grabado para siempre el perfil siniestro de Chiquito, con su ferocidad sin nobleza. Uno de los aspectos de nuestra historia más cercana revelados por este libro, es el que se refiere a la rivalidad caudillesca entre Muniz y Saravia, ambos actuando en el mismo rincón del país. La lucha entre ambos presenta un carácter enteramente feudal. Gran parte de la guerra de

1897 se concreta a las parcialidades de uno y otro, en las que figuran en primer término hijos, hermanos y peones del otro y del uno, en enconado odio de familias. **Arbolito** es un combate entre las dos parcialidades, donde la casi totalidad de los combatientes pertenece a Cerro Largo. En esa, como en todas las demás acciones militares en que son protagonistas los dos rivales, la superioridad de Muniz sobre Saravia, como estratega gaucho y como hombre de pelea, se comprueba de manera definitiva. En cuanto a la eficacia que la acción de Muniz ha tenido en el desarrollo de las campañas, surge evidentísima. En la guerra de 1904 —donde, por suerte para el país, le tocó defender a las Instituciones— su intervención fue decisiva, quebrantando a Saravia en los primeros momentos y obligándolo —por la persecución esforzada— a alejarse de Montevideo, a cuyas cercanías llegara con fuerte ejército. Pero, por sobre todo el interés histórico-político del libro, resalta, como su valor fundamental y culminante, la figura misma de Muniz, cuyo tipo está trazado con rasgos tan vigorosos a través de los múltiples episodios públicos y privados en que aparece actuando, desde su niñez hasta su muerte, que asume el carácter representativo de nuestros caudillos gauchos, la personalidad más genuina y estética de la historia americana.

La vida de Muniz resume y expresa de manera acabada, en líneas sintéticas, la realidad de nuestro ciclo caudillesco, abarcando de la Guerra Grande a la insurrección de 1904, en que se dispersó la última montonera. Toda la vida de nuestra campaña, desde sus orígenes bárbaros y patriarcales —casi esfumados en la lejanía de la leyenda— hasta su más reciente transformación por influjo del progreso civil, reflejada en una de las zonas más agrestes y típicas del país: Cerro Largo, aparece con todo su original colorido, sirviendo de ambiente a la vida del caudillo.

Aun cuando no fue tal el propósito del joven autor, el

artista que hay en él aparece. La figura del lancero —en su carácter representativo— se yergue con la grandeza dura de los montes y camina con la sencilla majestad de los ríos. La sombra **esencialmente estética** del abuelo, —semejante a las de los **homéridas**— entra, de la mano amorosa y justiciera del nieto —a la admiración definitiva de la Posteridad.

El Día, Edición de la Tarde, jueves 26 de mayo de 1921.

INTRODUCCION A LA HISTORIA DE AMERICA

Quien se proponga una interpretación de la vida histórica de estos países, plantea desde ya una cuestión previa y fundamental: la del criterio. Cuestión previa porque, sin haber definido el instrumento lógico de que nos valdremos para la ordenación de los hechos observados, no es posible ponerse a resolver problema alguno. Abordar un problema sin fijar de antemano las normas de nuestro raciocinio, es ir a perderse entre la multiplicidad confusa de los fenómenos, no hallando soluciones o dándolas al azar. Sabido es que, según la naturaleza de las cuestiones planteadas ha de ser la metodología. Y que el método necesario en cada caso, lo determina la correspondencia estricta entre el carácter de los elementos objetivos que serán materia del estudio y la función subjetiva que labora esos elementos. Cuestión fundamental, porque, de la actitud con que encaremos los problemas y del camino seguido, dependen los resultados. Las relaciones del mundo objetivo con nuestro raciocinio son tan sutiles, que todo juicio, —aun el más estrictamente ajustado a métodos positivos— es relativo a la determinación del sujeto.

Este problema del criterio que aquí planteamos con respecto a una interpretación de la historia americana, no es, pues, en el fondo, sino un aspecto del universal problema del conocimiento y de la certeza, en que se funda toda posibilidad científica y filosófica; eje del pensamiento occidental desde que, en el siglo XVIII, se desplazó el centro de la Filosofía, pasando de la especulación dogmática sobre el "objeto" congnoscible a la crítica del propio "suj to" cognoscente.

¿De qué se trata en este caso? Tenemos aquí un conjunto de fenómenos, relacionados por la causalidad en el tiempo y en el espacio, que componen la vida histórica de

estos países. Tenemos formas sociales, tipos humanos, modos de existencia singulares; cruzamientos de razas y factores geográficos especialísimos; caracteres y formas diferentes de otras conocidas; agregados sociales que viven y evolucionan en condiciones que les son propias. Todo esto existe y se mueve en virtud de ciertas leyes orgánicas. Este movimiento evolutivo tiene una dirección. Estas formaciones históricas tienen un sentido.

Se trata, pues, de reducir todo en conjunto de hechos a líneas sintéticas, clasificando, relacionando, agrupando, y descubrir por ellas las leyes propias que rigen la vida de su conjunto, y en virtud de las cuales se opera el desarrollo evolutivo de las nacionalidades de América. Se trata luego de comprender, por el conocimiento de esas leyes el sentido de nuestra existencia en cuanto pueblos.

Este problema de nuestra vida histórica ha sido siempre la gran preocupación de las más fuertes cabezas del continente. Natural es que así sea, pues comprender este misterio es necesidad fundamental del hombre de América. Esfinge sombría y velada, muchos la han interrogado con afán: pocos han tenido respuesta. "¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte —clamaba en sus días, Sarmiento—, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto, revélanoslo!".

—

Ahora, sobre qué bases de criterio ha de fundarse una concepción verdadera de nuestra vida histórica? ¿En qué actitud mental ha de ponerse el investigador ante el fenómeno americano, para poder llegar a la comprensión íntima de su naturaleza?

Ante todo, es necesario hallarse enteramente libre de todo preconcepto ideológico. El concepto "a priori"

impide la visión directa de la realidad y altera la imagen real del fenómeno. Pero eliminar el apriorismo de nuestro juicio es la cosa más difícil para un sudamericano, porque importa emanciparse de la tutela universitaria. La cultura europea universitaria —la única cultura existente en América hasta ahora— moldea las conciencias en torno de ciertos conceptos que forman como esqueleto de toda la educación intelectual, llegando a adquirir un valor dogmático, inherente a la mentalidad del sujeto. En tal condición, el sujeto no puede ver la realidad sino "mediante" esas ideas y a "través" de esa cultura. Lo que se ve no es pues la realidad misma sino una proyección escolar, una aplicación de lecturas. La realidad permanece oculta para los ojos que no pueden ver sino a través del concepto aprendido.

La América del Sur es un fenómeno no comprendido aún por los europeos. ¿Hay que decir que tampoco ha sido comprendido por los sudamericanos? Si el sudamericano culto vive intelectualmente de lo europeo es evidente la paradoja de que sólo ha podido venirle esa comprensión precisamente de donde no era posible que le viniera. Sólo la independencia mental del hombre de Sud América —una especie de autodidaccia continental— puede descubrir el sentido del fenómeno americano. La condición primera de toda concepción de nuestra vida histórica es esta: Ver con los propios ojos.

Mientras el sudamericano no vea sino a través de sus libros, de sus fórmulas, de sus etiquetas, de sus nombres aprendidos, de sus premisas universitarias y de su ideología de importación, no podrá ver la América. Desnudarse de todo preconcepto de aula, conquistar la autonomía del juicio, olvidar lo que se ha leído: Esta es la primera condición.

No se trata, por cierto, de renunciar a los conocimientos universales que nos da la cultura. Tales conocimientos

nos son necesarios: han de servirnos como las herramientas al trabajador. Pero hay que renunciar a la fácil tarea de aplicar nombres conocidos a cosas nuevas, de poner sobre los fenómenos de nuestra vida las etiquetas importadas de ultramar, de acomodar los hechos de nuestra historia en el casillero europeo, creyendo así haberlo comprendido y explicado todo, siendo en verdad que todo permanece aún sin explicar y sin comprenderse. Hay que tomar de la cultura universitaria los métodos —auxiliares preciosos— que es lo propiamente universal y lo único que nos puede servir. Pero hay que purgarse del preconcepto, de la etiqueta, de la premisa, de la fórmula, del apriorismo, de cuanto la cultura tenga de relativo y de libresco.

—

Cualquier hombre de América o de Europa, de regular talento y de buena cultura universitaria puede aplicar a nuestra evolución nacional métodos positivos y teorías sociológicas. La explicará según fórmulas dadas, la definirá según términos técnicos, la reducirá a un esquema convencionalmente científico: no hallará nunca el ritmo vital de nuestra historia, no dará nunca el sentido interno de nuestra revolución, no trazará nunca la línea esencial que sigue la trayectoria propia de nuestra vida. Esto lo harán sólo quienes posean la sensibilidad característica que les permita la comprensión "inmediata" de los fenómenos.

Tocamos aquí la condición esencial que se requiere para interpretar la historia americana. Para comprender ciertos fenómenos es menester "sentirlos". Es por una relación íntima entre el sujeto y el objeto, entre el fenómeno y la conciencia que llegamos a comprender el sentido de las cosas. Y esta relación no es, como vemos, meramente intelectual; es, ante todo, un fenómeno de "sensibilidad".

Esta relación íntima entre la vida de una entidad colectiva y la inteligencia individual, es el "sentido nacional".

En las naciones ya formadas, de secular sedimentación, tal sentido existe, más o menos, en todos los individuos. En países de formación reciente e inmigratoria como los nuestros, se halla aún en oscura elaboración, no bien definido. Sólo en algunos ha existido y existe, como una evidencia simple, lo que ha de ser mañana conciencia colectiva y vulgar.

Sensibilidad americana y método sociológico, pues, son los dos elementos integrantes de una concepción real de la historia en América. La sola sensibilidad no puede organizar en un cuerpo lógico sus percepciones: necesita del método positivo. El método sólo no puede llegar al conocimiento profundo de las cosas: necesita de la sensibilidad. El uno es el continente, el otro es el contenido. Hablando en términos vulgares se necesitan e integran mutuamente, como el alma y el cuerpo.

El Día, Edición de la Tarde, Montevideo, jueves 25 de agosto de 1921.

"AGUA DEL TIEMPO"
POR FERNAN SILVA VALDES

"Alégrate, guitarra:
En tu boca se hastían los cantos viejos.
Pero ha llegado alguien a estar contigo a solas
Y a hacerte madre de un canto nuevo".

Así dice Fernan Silva Valdés, en una de las estrofas de su libro "Agua del Tiempo" recientemente aparecido. El es ese alguien que llega, dotado de la sensibilidad moderna, para arrancar nuevos ritmos a la guitarra tradicional de los payadores.

El quiere despertar el espíritu nativo, dormido en la vieja guitarra emblema solariego de la poesía, pulsando en un modo nuevo, las cuerdas en que la mano ruda de los primitivos hizo vibrar el coraje y la tristeza del terruño. No la extrofa gauchesca —de esta gauchi-retórica ficticia de las décimas domingueras—, sino la canción que expresa el alma áspera del terruño con las palabras de esta edad inquieta: tal la novedad estética de "Agua del Tiempo".

Nada más grato a nuestra conciencia literaria que el carácter de este pequeño libro de poemas. En él Silva Valdés, propónese realizar precisamente el género de poesía que hemos preconizado sistemáticamente como lo necesario y lo legítimo —a través de nuestra acción crítica de estos últimos tiempos. Demostrar lo falso y sin valor de la poesía exótica, mero reflejo de lecturas y remedio pueril de otras literaturas, producto sin propiedad y sin arraigo— y suscitar en cambio, el surgimiento de una poesía nacional, original, hecha con la sustancia de la vida propia y con los elementos propios del medio, cuyo jugo sea genuino, por nutrirse sus raíces emocionales en la realidad americana que vivimos: —ésta ha sido, y sigue siendo la norma crítica

a que ajustamos nuestra actitud, éste el concepto con que examinamos y juzgamos la producción poética de estos países, y ésta la "doctrina", por así decirlo, que informa toda nuestra "Crítica de la Literatura Uruguaya".

Nacionalizar la cultura estética y universalizar la materia nativa; así podría formularse el concepto de nuestra prédica que ha tenido en la evolución de la poesía uruguaya, su hora necesaria. Y, tal es el sentido de los nuevos poemas de "Agua del Tiempo". Nuestra alegría ha sido pues, profunda, al ver que comienza a realizarse aquéllo cuyo advenimiento afirmáramos, comprobando la certeza de nuestro juicio.

Silva Valdés aparece en estos poemas, como un poeta genuinamente platense; platense no sólo por sus motivos, que sería lo más fácil, sino también por su carácter y hasta por su lenguaje, cosas ya más difíciles y verdaderamente nuevas; un lírico de su país y de su hora, no proveniente de la cultura literaria de los libros, sino surgido espontáneamente de la vida nacional popular, al modo de los antiguos payadores; un lírico, en fin, en quien se produce, creemos que por vez primera en la poesía culta, el fenómeno de la "sensibilidad" nacional expresándose en modalidad típica. En alguno de los poemas de Silva Valdés como en "Mate Amargo", "Cabaret Criollo", "El Tango", "El Rancho", se respira el ambiente y se paladea el sabor un poco acre de nuestra vida popular.

Este carácter platense y este sabor popular, dos aspectos complementarios de un hecho, son la primera virtud de "Agua del Tiempo", virtud fundamental y original, que basta por sí para valorizar los poemas, no obstante todos los defectos que puedan señalársele.

—

Silva Valdés aparece de este modo, no por vez primera, sino después de un proceso de evolución mental, fenómeno también característico en nuestros escritores actuales, y que

hemos examinado con detención, anteriormente, refiriéndonos a Horacio Quiroga, el recio y sutil cuentista de "El Salvaje" y a Emilio Oribe, el poeta intenso y sobrio de "Palos Telefónicos".

Silva Valdés comenzó siendo un "decadente", sugestionado por la literatura francesa de moda; y a los veinticinco años, no sólo se daba a rimar perversidades morbosas y preciosas bagatelas, sino que agostaba su juventud en los vicios estéticos de la época: el absintio y la morfina. "Humo de Incienso", colección de composiciones publicadas hace algunos años, es un efecto de esa sugestión parisina y de ese morfinismo intelectual. Todo en él es falso, como necesariamente tenía que ser, dada su procedencia. El Verlaine de las Fiestas Galantes, recibido a través de algunos glosadores hispano-americanos, mete ahí su pata de chivo ornada de una cinta rosa. Da testimonio de su manera de entonces el soneto "Locura".

La conocí coreando en el Moulin
Los desenfrenos curvos del can-cán;
Ella ebria de burbujas de champán
Yo inspirado en la musa de Verlaine.

Nos fuimos a Colón corriendo a cien
Kilómetros por hora, en el afán
De hacerle los honores a un faisán
Cazado en los jardines del Edén.

Dónde irán sus sandalias que el azar
Tarde a tarde llevábanla a pecar!...
Qué hijo del Tío Sam la hará feliz!

Cómo acaricio en sueños al albur
De vestirme de apache o de tahur
Y fugarme con ella hasta París!...

Como se ve, el artista de "Humo de Incienso" no está exento de cierta gracia funambulesca, acusando sobre todo una soltura aristocrática en el juego de las palabras y de las rimas.

Pero no era su destino encallar en esos arrecifes literarios, donde tantos otros americanos naufragaron para siempre. Karma o azar le apartó del fracaso. Se curó de la morfina y de París. En cuerpo y alma se hundió en la vida real de su pueblo y de su hora como en un limo cálido y proficuo, recibiendo los jugos y las emociones vitales. Se escondió en la tierra, como la semilla, para brotar. Y resurgió renovado, transformado, como después de una crisis peligrosa, como si otra vez hubiera nacido, con otra conciencia y otra voz. "Agua del Tiempo" señala el contraste con la personalidad anterior. A la artificiosidad preciosa sucede la simplicidad desnuda, a los opalinos ensueños de opio, el colorido de la realidad, y a las nostalgias pueriles de la bohemia parisina el fuerte amor de América. Y, en vez de reflejar las sugestiones exóticas de libros venidos de Lutecia —remedando en español espúreo los juegos malabares del francés—, refleja ahora las sensaciones de su vida y de su medio, expresándose en el lenguaje espontáneo y característico de su pueblo.

Y así dice del rancho:

Retobado de barro y paja brava;
Insociable, huyendo del camino,
No se eleva, se agacha sobre la loma
Como un pájaro grande con las alas caídas.

Gozando de estar solo,
Y atado a la tranquera a raz de tierra
Por el tiento torcido de un sendero.
. . . .

Cuando se quede solo, sin poder con el viento,
y caiga de rodillas, será tan poca cosa;
Su historia tan vulgar: un placer, una cuita,
Que cabrá en las seis cuerdas de una guitarra
Y en los seis suspiros de una vidalita.

Dice del poncho:

Pobre mi poncho viejo, ya lo estaba olvidando!
Para que se oreara lo he dejado
Extendido en el cerco;
Y luego de una noche a la intemperie
Amaneció cubierto de rocío,
Húmedo de alborada.
Húmedo y estirado
Como si el viento se lo hubiera puesto.
. . . .
Poncho, cuando te extiendo no cabes en el cuarto
Te pasa lo que a mí me pasaba:
Cuando vine del campo no cabía en el pueblo.

Dice del mate dulce:

Mate dulce, juguete
para llenar el hueco de las horas más largas
. . . .
Y en las noches oscuras,
Cuando las espuelas de los gauchos
Cantaban en las lozas de la calle
Como grillos de invierno;
Dentro de las cocinas a media luz,
Las comadres del pueblo te cambiaban de mano
Para hacer la señal de la cruz
Porque la lechuza chistaba en los pretiles.

Y un aliento como una bocanada del diablo
Agachaba la llama sucia de los candiles.
. . . .
Pan de las horas sin pan;
Entretenimiento
Que ataba las manos
Para soltar el pensamiento;
Entre los dedos de las novias
—Cansados de la aguja y del breviario—
Eras como una cuenta más grande del rosario.

Dice del "Tango":

Tango:
Por entre la cadencia de tu música queda,
Yo palpo la dureza viva del arrabal
Como por entre una vaina de seda
La hoja de un puñal...

Dice del mate amargo:

No sé que tiene de rudo;
No sé que tiene de áspero
No sé que tiene de macho
El mate amargo
. . . .
No sé que tiene de símbolo,
El mate amargo;
Por el pico plateado de la bombilla
Canta de madrugada como un pájaro guacho.

En "Agua del Tiempo", Silva Valdés pinta y define, con originalidad atrevida de imagen, el carácter de la vida nacional, sentida por su temperamento emotivo. Su expresión es

simple y desnuda, demasiado cruda a veces, quizás familiar en demasía hasta parecer chabacana para el gusto todavía muy "literario" de la mayoría de lectores.

¿Defectos? Sí, los tiene "Agua del Tiempo". Y los señalaremos en un próximo artículo, al exponer otras consideraciones críticas que sugiere.

El Día, Edición de la Tarde, sábado 10 de diciembre de 1921.

LA ENERGICULTURA — NORTE Y SUD-AMERICA

Considerando el curso de Psicología Utilitaria del profesor yanki Walter Atkinson, surge una vez más, de modo inevitable, el parangón entre el estado moral de ambas Américas, la hispánica y la sajona.

Frente a esa didaccia energética cultivada en los Estados Unidos del Norte —y de la cual la obra de este psicólogo es la representación más genuina y completa— los países hispano-americanos, en especial los del Pacífico —presentan el cultivo de una literatura vaga y retórica, donde la emoción y la imaginación se entretienen en ociosos juegos de palabras y de actitudes.

Así como aquella didaccia energista manifiesta en la masa yanki la tendencia decidida al dominio de la voluntad positiva sobre el vago mundo de las sensaciones y de las imágenes, cuya finalidad es la conquista del **reino de la tierra** para la Nación y para cada hombre, —la literatura emocional e imaginativa de los hispanoamericanos, revela el estado de abulia crónica que caracteriza al diletantismo, cuyo fatal resultado es la incapacidad del individuo y de la Nación, frente a las necesidades de la vida real.

No vamos a insistir ahora sobre el ya vulgar tópico del llamado **idealismo** latino-americano, en oposición al utilitarismo de los américo-sajones. Desde que "Ariel" acuñó en el molde del discurso estético la tesis de nuestra superioridad moral sobre los yankis, justificando como virtudes los defectos de la psicología de hispano-américa, los escritores, los profesores y aun los políticos de estos países profesan como artículo de fe esa superioridad falaz, blasonando de aquel diletantismo intelectual, como el hidalgo misérrimo de sus mohosos pergaminos.

Bajo el título de **idealismo** —expresión tanto más convencional cuanto más vago es su sentido— la mentalidad

Hispano-Americana tiende a justificar como valores legítimos de la civilización y de la ética, todas las incapacidades de la voluntad pragmática y de la acción positiva. Lo que en los países de Hispano-América se llama idealismo, no es la fe en el predominio de las ideas sobre los hechos mediante una energía laboriosa —que tal es su recto y clásico sentido— sino el abandono de la personalidad a la corriente de las emociones estéticas y de la divagación filosófica. —Sentir, soñar, conversar, divagar, pronunciar sonoros discursos, repetir la letra de los textos ilustres, jugar a los versos y a los próceres, hacer de la vida un Ateneo, tal es la ética intelectual de los Hispano-Americanos cultos. Por debajo de esa minoría culta, la masa plebeya —nos referimos especialmente a los países del Pacífico, desde Bolivia a México— padece la abulia atávica de su mestizaje y de su analfabetismo: perezosa y fatalista, la masa criolla desconoce los estímulos de la empresa personal y es —en política— pedestal de charlatanes y carne de cuarteladas. Pueden, los americanos del Sur, estar satisfechos y orgullosos de su **idealismo.**

Pero, dejando el aspecto teórico de la cuestión, para encararla desde un punto de vista práctico, consideremos cuan desastrosas son sus consecuencias en el terreno de la realidad histórica, allí donde se desarrolla el drama cotidiano y eterno de la lucha por la vida y del predominio de los mejores.

¿Quiénes son **los mejores**? Los más fuertes. ¿En qué consiste la fuerza? En el dominio de la realidad. Idealismo y fuerza no son valores antitéticos, si —entendido el idealismo en su sentido recto— existe una voluntad sirviendo de nexo entre la **idea** y la acción. Hay antítesis cuando por idealismo se entiende esa pasiva divagación estética y filosófica, cuyo verdadero nombre es diletantismo.

Desgraciadamente en Hispano-América toda cultura es diletantismo. Una colectividad compuesta de diletantes y de chusma apática, ¿puede ser apta para luchar por su vida en

el campo de la realidad histórica? Un país abúlico, ¿no está fatalmente condenado a caer bajo el dominio legítimo de los voluntarios, de los activos, de los fuertes?

Bolivia! Ecuador! Colombia! Centro-América! —países donde posó su planta vencedora y teatral el genio tropical de Bolívar! —¿qué va a ser de vosotros, en día no lejano, si no despertáis de esa abulia y os decidís a trocar ese diletantismo por una educación positiva, que os ponga en los caminos de la realidad y os dé aptitud para transformar esa informe e inerte masa nacional en un organismo fuerte y activo?

Mientras vosotros estudiáis jurisprudencia, jugáis a los versos, conversáis de filosofía, y mientras vuestra chusma se espulga al sol y bebe chicha, ahí, a vuestra espalda, enormes y fragorosos, más de cien millones de yankis se educan para la empresa y la conquista.

No hablemos de conquistas militares; aquélla a que nos referimos es la que se opera lenta y creciente, por los medios de la paz. La empresa económica y la institución cultural son los factores de esa conquista. No irán la escuadra y los ejércitos a tomar posesión de esos territorios: irá el capital que requiere expansión productiva, irán la industria, el comercio, la ingeniería, la mecánica, y tras de ellas los institutos de cultura yanqui. Nada podrá impedir que Estados Unidos tome —en un futuro próximo— posesión de las minas, de los ríos, de los bosques, de las universidades y de los teatros. El yanqui impondrá a esos países su industria, su organización y sus costumbres. Obligará a trabajar a las turbas perezosas, impondrá en los institutos sus profesores y sus métodos, comprometerá a los gobiernos en la red de sus intereses. Y bajo la independencia nominal, los países se transformarán en colonias yankis.

Sería de lamentarse que así fuera? No lo sabemos. Atendamos solamente a los hechos. No respondamos a la realidad

con declamaciones. Lo que se ha llamado por ahí **el peligro yanki**, no está en los propósitos imperialistas de los Estados Unidos, sino en una ley de expansión y de dominio que rige la historia. Los pueblos más fuertes y mejor dotados dominan a los débiles é ineptos. Los dominan naturalmente, aun sin violencia y sin guerra, para traerlos a su civilización.

En los países tropicales, como Colombia, México, Ecuador, Guatemala, se declama mucho contra el imperialismo yanki. Publicistas como Don Manuel Ugarte han recorrido esos países en son de propaganda antiyanki, soliviantando los ánimos contra la expansión y la influencia de los Estados Unidos.

Declamación vana, propaganda absurda. ¿Qué quieren oponer esos países a la fuerza expansiva de los yankis? ¿Sus **"idealidades"** latinas?, sus institutos retóricos?, su diletantismo literario?, su pereza ancestral?, sus ciudades de campanario?, sus indiadas pasivas?

A la fuerza sólo puede oponerse la fuerza. Háganse fuerte esos países; no pretendiendo tener tantos cañones ni aeroplanos como los Estados Unidos, sino organizándose, trabajando, emprendiendo, educándose para la acción ordenada e inteligente. Ninguna nación, por poderosa que sea, va hoy a conquistar un país pequeño, pero fuerte por su trabajo y su cultura. Ni Inglaterra, ni Francia, ni Alemania, Estados poderosos, han ido a buscar su expansión colonial a Holanda o a Noruega: han ido al Africa y al Asia bárbaras.

El **peligro yanki** no viene de fuera, está dentro de los mismos países. Está en su abulia, en su retórica, en su pereza. Dejen nuestros hermanos de América de embriagarse con esas viejas palabras insustanciales a que dan el nombre falso de **idealismo**, dejen su diletantismo estéril, y encarando la Realidad, cambien de normas educativas, preparando a las nuevas generaciones para el dominio de sus energías y para el positivismo de la acción.

Dominarse o ser dominados. Si no quieren que los yankis les conquisten, que se conquisten a sí mismos, con las propias armas de los yankis.

El Día, Edición de la Tarde, viernes 7 de abril de 1922.

"PARAFRASIS" - POR ROBERTO SIENRA

Hace tiempo que teníamos la intención de hilvanar algún comentario a propósito del escritor nacional Roberto Sienra, cuya individualidad literaria nos ha interesado muy vivamente desde la aparición, años atrás, de su breve tomo de versos "Naderías". Como muchas otras intenciones, ésta se ha ido postergando hasta el momento actual, en que la publicación de un nuevo opúsculo: "Paráfrasis", que acabamos de recibir, nos brinda la oportunidad de cumplir con lo que consideramos ya un deber: trasmitir al público nuestra opinión sobre este escritor.

Roberto Sienra es de los literatos menos conocidos de nuestro público; circunstancia tanto más injusta cuanto que está en relación inversa con los valores de su intelectualidad. Tal circunstancia es, no obstante, muy explicable: el propio temperamento del escritor lo aleja de la publicidad ruidosa y del reclame noticiero.

Extraño temperamento, en verdad, el de este artista uno de los más singulares en nuestro ambiente literario. Vive aislado y oscuro, conocido personalmente de muy pocos, sin relación alguna con centros, cenáculos ni Redacciones. No vive en el ambiente, no se le ve en reunión ni acto público ninguno, no figura su nombre en ninguna de esas nóminas donde se cita o se menciona a los muchos —buenos, regulares y malos— que, en el país, cultivan las letras. Apartado **del mundanal ruido,** tal vez algo misántropo, se desliza silenciosamente al margen de la vida literaria; mezcla de filósofo escéptico y de niño tímido, mira el espectáculo de la ciudad sin inquietarse por su propia nombradía ni moverle vanidades de figuración. Ello es ya una prueba de superioridad de espíritu. Seguramente ha de sonreír con indulgencia cuando ve los éxitos bullangueros de las mediocridades, —sabiendo que ellos son tan

inconsistentes como efímeros— mientras él, en el retiro de su orgullosa modestia, va trazando, sin premura y sin objeto, páginas de preciosa sinceridad. De tarde en tarde da a la imprenta algún pequeño libro, un libro pequeñito, de apariencia descuidada y humilde, con título modesto, que no llama la atención de la gente y del cual la prensa apenas se ocupa. Sin embargo, son sus páginas de preciosa sustancia, frutos de un espíritu profundo y delicado, en las que se armoniza la más pura sensibilidad estética con la burla salobre del ironista.

"Naderías" es un tomito de versos muy extraños, de una sinceridad desconcertante, donde se mezclan las palpitaciones de un lirismo doloroso a las paradojas más burlescas, en verso desigual, ora grave, ora histriónico, siempre sencillo y gracioso, como una corriente transparente y musical que arrastra oscuros y cortantes guijarros. Aparece en "Naderías" un espíritu amargo, transido de profundas idealidades, atormentado de dudas e imposibles, que, a menudo se expresa en agrias muecas de sarcasmo. Diríase un Baudelaire con algo de Bartrina, pues de aquél tiene el pesimismo trágico y de éste el humor burlesco. Burla que se vuelve las más de las veces contra sí mismo, hace de sus propios más queridos sueños juguete de sus travesuras y de sus **boutades.** El mismo título es irónico: "Naderías". Sin sombra de imitación ni influencia poética, sus versos personales y sencillísimos, ya encantan, ya desconciertan, pero interesan siempre con el estremecimiento humano de la sinceridad y la independencia de una individualidad original.

Algún tiempo después publicó un opúsculo, conteniendo una glosa lírica del místico español Juan de la Cruz. La glosa crítica es en verdad un poema en prosa, de hondo estremecimiento emotivo, de vuelos arrebatados del pensamiento, de sutiles penetraciones de la psicología: la impresión de un viaje espiritual a través del poema de Juan de la

Cruz. El opúsculo es una de las más intensas y bellas páginas en prosa que se han escrito en el país.

"Paráfrasis", recien aparecido, es como los anteriores, un tomo pequeñito y modesto, que, seguramente, no llamará la atención ni obtendrá éxito de publicidad. Parece un hombre de ilustre prosapia que, en medio de la gente ostentosa, quiere, por la modestia de su aspecto y su amable timidez, pasar inadvertido. Así parece ser el autor en la vida.

Contiene el opúsculo tres trabajos de crítica o exégesis, —paráfrasis las llama el autor— uno sobre el Dante, otro sobre el Quijote, el tercero sobre Verlaine. Los tres son profundos de pensamiento, sutiles de emotividad, graves de estilo. Se ve en ellos al espíritu reconcentrado y castizo que los produjo.

La página sobre el Quijote nos parece más sustanciosa que la primera sobre la "Vita nuova" del Dante. ¡Mire Ud. que se ha abusado del comentario sobre el Quijote, y es difícil decir cosa nueva! Pero la obra del genio es como la Naturaleza: siempre nueva para los hombres de corazón nuevo: no se agota. Roberto Sienra, con su individualidad original, nos da una interesantísima **paráfrasis** de una escena del libro inmortal: la visita del Caballero Andante a casa del Duque. El espíritu crítico —no referente al libro, sino a la realidad— prueba que Sienra, a pesar de su silencioso aislamiento, ha mordido en la sensual y agria pulpa del mundo. Se hallan aquí conceptos de una aguda mordacidad, expresados en términos de un vigor realista que sorprenden en el autor, a quien se podría creer embargado por sus íntimas emociones.

Pero, de los tres ensayos, el que más intensamente nos interesa es el tercero, sobre Verlaine. Es una página de penetración psicológica digna de un viejo confesor... que fuera al mismo tiempo un sutil artista. Ayudado sin duda, por singulares afinidades entre su temperamento y el del "Pau-

vre Lelián", Sienra nos da una exégesis de la poesía y del alma de aquel gran lírico, más profunda, más íntima, más sabia, que las que nos dieran hasta hoy críticos eminentes. Con especialidad en lo que se refiere a la psicología religiosa de Verlaine, el acierto nos parece evidente.

En cuanto a su prosa es de lo más ajustado, cálido, rico en matices e imágenes que se escribe entre nosotros.

No queremos hacer crítica de críticas. Sólo hemos querido expresar aquí nuestro alto concepto de este escritor nacional, y despertar hacia él el interés del lector.

El callado retraimiento en que se consume, alimentando con su llama nocturna algunas páginas preciosas, no ha de impedir que su nombre y sus escritos ocupen en nuestras letras el lugar que le corresponden.

El Día, Edición de la Tarde, jueves 19 de mayo de 1921.

EL RANCHO DEBE EVOLUCIONAR, NO DESAPARECER

La muy noble campaña de higiene social que inspira la labor parlamentaria del doctor Legnani, —que aprobamos en sus puntos generales, aun cuando divergimos en cuanto a algunos en particular— viene teniendo la amplia repercusión que merece tan importante tópico, encontrando eco entusiasta en gran parte de la opinión ilustrada.

Uno de los puntos que más entusiasta convicción ha logrado en muchos, es el que respecta a la conveniencia de suprimir el rancho, esa construcción primitiva de nuestros campos, cuyo carácter ha sido determinado, como en las construcciones populares de todos los países, por las condiciones geográficas y económicas del suelo.

Días pasados, un distinguido escritor amigo nuestro, comentaba en estas mismas columnas, ese proyecto del legislador higienista, adhiriendo en un todo a la iniciativa de supresión del rancho, y aportando nuevas razones al caso.

También nosotros adheriríamos a esa iniciativa, por considerar que, en efecto, el rancho tradicional resulta hoy una construcción cuyas condiciones son poco favorables a una vida sana, si al articulista amigo no se le hubieran olvidado dos hechos, tan dignos de tenerse en cuenta que alteran decididamente el resultado de su razonamiento.

El primero se refiere a aquél orden ya mencionado en párrafo anterior: el carácter de la construcción popular, y rural sobre todo, está determinado por los elementos naturales de la región.

La historia de los pueblos nos muestra como, en Grecia, las casas más humildes eran de piedra, debido a la abundancia de ese material en el suelo montañoso de la península, de faldas ricas en canteras de fácil extracción. Igual cosa ocurría y ocurre hoy en Italia. Nos muestra cómo, en la

Mesopotamia, carente de piedra, el barro cocido era el elemento obligado en toda construcción, aun de los monumentos, por cuya causa de la colosal Babilonia, reina del Asia, sólo quedan hoy colinas de arcilla informe. Nos muestra así mismo cómo en la Germania primitiva, la madera era el elemento predominante de la edificaciones, por ser éste el material que, en más fáciles condiciones, ofrecían aquellos países de grandes bosques y de invernales nieblas. Aún predomina la madera en las casas del proletariado rural de los países del Norte de Europa, y hasta las mismas formas arquitectónicas características de las antiguas ciudades, con sus pisos escalonados hacia fuera y sus techos puntiagudos revelan el origen del material primitivo y la primacía de la madera.

En nuestros campos, los materiales que en mejores condiciones se ofrecían a los colonizadores primitivos, eran el barro para las paredes y la paja para la techumbre. El rancho —como casi toda la "industria" primitiva del país—, fue inventado o adoptado o introducido por los frailes misioneros, en sus reducciones de Soriano, trayéndolo de los dominios del Paraguay y de las Misiones. Si los frailes eran políticos funestos, por su régimen de esclavitud eclesiática, eran, en cambio, muy prácticos en cuanto se refiere a la vida material de sus establecimientos coloniales.

Aprovechando los elementos naturales que la región ofrecía, y atendiendo a las necesidades del clima, carácter de las gentes, etc., crearon el tipo del rancho, como vivienda popular, del mismo modo que inventaron el mate, como la única bebida sustitutiva del té y del café, de que carecían estos lugares. (1).

La vivienda de terrón y techumbre de paja quinchada, no es sólo lo más económico por la abundancia de dicho material, sino lo más "higiénico" en principio, por ser esos materiales, así dispuestos, los menos sensibles a los cambios

atmosféricos, manteniendo el interior templado en el invierno y fresco en el verano. Ni la madera, ni el ladrillo simple, ni la teja, ni el zinc, ni ninguno de los materiales "baratos", ofrece esas condiciones. Sería preciso ir a la construcción costosa, de buena azotea, sótano, etc., para obtener iguales resultados en cuanto a la higiene climatérica.

La acusación de antihigiénico que, actualmente, se formula en contra del rancho, es, en gran parte, verdadera, —si se refiere a ciertas condiciones, no inherentes, y sí modificables, tales como su poca altura, la pequeñez de las aberturas, el piso de tierra, y otras.

Y aquí llega la segunda de las razones que tenemos para sostener que no es necesaria la supresión del rancho, y que han olvidado los ilustrados publicistas que comentamos. El rancho ya ha experimentado en nuestro país un ensayo de reforma, cuyo buen éxito es garantía de nuestra tesis. Nos referimos al tipo de construcción campera adoptado en la Colonia Rusa "San Javier", y que, hace pocos meses, describíamos, al hacer crónica de nuestra visita a aquel núcleo agrario. No habrán olvidado los lectores aquella descripción, comprobada por fotografías que, por cierto, produjeron excelente impresión en todos, que ignoraban tales aspectos de la interesante Colonia. Así en nuestra crónica, como en los grabados que la ilustraban, púdose apreciar como, con el mismo material de nuestros ranchos, y conservando sus formas fundamentales, los colonos han levantado el techo, agrandado las aberturas, endurecido el piso, rebocándole de barro amasado y blanqueo, provístole de galería y de guardilla, obteniendo un tipo de habitación a la vez económica, higiénica y graciosa. Nuestra admiración fue compartida por los cronistas de los otros órganos de la prensa montevideana que nos acompañaron en aquella visita. Ello demuestra, pues, que el rancho no está condenado necesariamente a desaparecer, sino que puede ser convenientemente

mejorado, satisfaciendo las condiciones higiénicas y estéticas que demanda la simple vida del proletariado rural.

Todo otro tipo de construcción europea que se adaptara en sustitución del rancho, sería mucho más caro, menos confortable y mucho menos gracioso que el rancho mismo, con las reformas indicadas, más otras que pudieran completarlo.

Por tales razones no compartimos la opinión de los que quieren suprimirlo, opinando, en cambio, que lo conveniente es mejorarlo, hasta adaptar su tipo primitivo a las exigencias actuales.

(1) Véase nuestro "Proceso Histórico del Uruguay", Cap. I.

El Día, Edición de la Tarde, miércoles 28 de junio de 1922.

LATIFUNDIO

¿Por qué —decíamos antes— la inmigración europea, necesaria al crecimiento de estos países, se dirige al sur del Brasil y a la Argentina, sin tocar el Uruguay, que no recibe la vitalizadora corriente inmigratoria desde hace por lo menos un cuarto de siglo, permaneciendo con su territorio casi despoblado?

No es por su clima, de los más benignos; no es por la esterilidad de su suelo, de los más excelentes; no es por la estrechez y rigor de sus leyes, las más libres y humanitarias de América.

La causa fundamental de hecho tan deplorable, —puesto que las otras causas no son, como veremos, sino derivaciones de ésta—, consiste en que no tenemos tierra para el inmigrante. La inmigración requiere tierra. Y el Uruguay, hallándose con sus fértiles campos deshabitados y vírgenes, no dispone de un palmo para el colono. Todo lo absorbe el latifundio.

El latifundio ganadero: he ahí la causa principal de nuestra despoblación.

La ganadería es, a la vez, nuestra riqueza y nuestra rémora. Por su naturaleza, el pastoreo ganaderil exige grandes extensiones de tierra. Donde el territorio es enorme, como en la Argentina o el Brasil, no importa entregar al pastoreo comarcas enteras: siempre queda mucha tierra disponible para la colonización agrícola o para la explotación forestal. Pero, en países de territorio pequeño, como el Uruguay, la dedicación pastoril implica necesariamente la despoblación.

Una estancia es una extensión de varias decenas de leguas cuadradas de tierra, en la que pastorean algunos miles de animales, para cuyo cuidado basta, por lo general, con una docena de peones, a veces menos.

Sólo en la época de la yerra y la zafra se aumenta el per-

sonal con las peonadas ocasionales, gente volante que suele ir de estancia en estancia, contratada por unos días. Un animal vacuno requiere, por lo general, más de dos cuadras para su mantención, si son buenas las pasturas. Según las estaciones y las lluvias, el ganado requiere además cambiar de campo, así es que, durante ciertas épocas del año, una gran parte de éste permanece desierto de animales. Atravesando en el ferrocarril por nuestra campaña, se advierte que, durante largo rato, a ambos lados de la vía, hasta donde abarca la vista, es decir, en extensión de dos o más leguas, según los declives del terreno, está totalmente desprovista de animales. No se ve una vaca (demás está decir que no se ve un árbol, ni un rancho). Se sabe que aquella es la estancia de Fulano. ¿Dónde está, pues, el ganado de esa estancia? Está en otras partes del campo, dónde, en esa época, es mejor la pastura, o se hallan más al abrigo.

Ganadería y latifundio son, pues, términos inseparables, mientras la ganadería sea a base de pastoreo. Sólo una ganadería intensiva y técnica, combinada con el cultivo del forraje y otras labores afines que redujera las extensiones, manteniendo gran número de animales en relativamente reducido espacio de campo, podría corregir en parte ese terrible mal de la despoblación causado por el actual sistema. Al hacerse la ganadería intensiva y técnica, —además de aumentar la misma riqueza ganadera en cantidad y calidad— requeriría un mucho mayor número de hombres para el trabajo, de modo que en vez de ocupar diez hombres para treinta leguas cuadradas de pastoreo, se ocuparían cincuenta para cinco leguas, lo cual permitiría multiplicar la capacidad de habitantes. Tal sería el primer beneficio.

El segundo, sería dejar tierras libres para la colonización agrícola, permitiendo la incorporación de una fuerte corriente inmigratoria. En la Argentina y el Brasil, el Estado dispone de vastas áreas de tierras fiscales para destinarlas, en condiciones fáciles, a la colonización agraria. Por eso la corriente inmigratoria se dirige a esos países. La parte de inmigración correspondiente a oficios diversos, y que se establece en las ciudades o sus aledaños, no sólo es menor, sino que tiene como base la otra, la que se dedica al cultivo de la tierra. La producción agropecuaria intensa es la que trae como consecuencia la intensificación de la industria, del comercio y de los oficios. Es la riqueza de productos naturales que llegan del campo a la ciudad, lo que genera la manufactura, acrecienta el comercio, y multiplica las necesidades y los recursos sociales, dando empleo diverso a multitud de individuos.

Aumentando la población y la producción rural —y como consecuencia la industria y el comercio— aumentan los recursos del Estado, se realizan las grandes obras públicas, se intensifican las vías de transporte y la cultura, se engrandecen las ciudades y maduran las civilizaciones.

Henos aquí, pues, frente al problema del latifundio, el gran enemigo de la población y del crecimiento nacional. Resolver ese problema fundamental de nuestra economía, es la ardua y urgente misión de nuestros hombres de Estado.

El Día, Edición de la Tarde, martes 12 de diciembre de 1922.

EL FASCISMO

No es nuestro propósito juzgar la actualidad política italiana. Considerado el "fascismo" como un hecho que sólo atañe a la vida política interna de Italia, y de carácter meramente circunstancial, su interés sería restringido para nosotros, puesto que carecería de trascendencia ideológica y de significación histórica universal, del mismo modo que el régimen maximalista si se le circunscribiera a la vida interna de Rusia.

Pero considerado el "fascismo" como un fenómeno histórico, como un método político de extensión universal, como una teoría de gobierno, tal como se la quiere interpretar por algunos cronistas, y hasta por elementos de acción en algunos otros países, adquiere una importancia suma, y una gravísima significación que obliga al comentario.

Desde ya, aquí en América, el "fascismo" ha comenzado a prender, aunque no creemos alcance ningún éxito positivo. Noticias de México nos informan, en efecto, de la organización de un partido que responde a esas tendencias, y que tenido al principio por una aventura cómica, ha hecho, en pocas semanas, grandes progresos, en la opinión, engrosando sus registros con varios miles de adherentes.

El "fascismo", así por lo que tiene de pragmático, como por el rápido éxito logrado en Italia, donde ha conquistado el gobierno, resulta fuertemente sugestivo para mucha gente, y si no se mostraran sus inconvenientes desde el punto de vista de la vida institucional, esa sugestión podría cundir, con detrimento de la conciencia republicana y del normal funcionamiento de la Ley, garantía suprema del Estado.

Porque el "fascismo" no es más, en resumen, que el método sindicalista de la "acción directa", es decir, de la acción revolucionaria, aplicada a la política normal de los Estados. Prescinde de la Constitución y opera fuera de la ley.

Es una fuerza organizada militarmente para conquistar el gobierno por presión violenta. De hecho, queda abolido el sufragio y anulada la institución parlamentaria. Teóricamente, pues, el "fascismo" significa, por otra parte, la negación del régimen republicano representativo, y por otra parte la consagración de la violencia, como método de conquista gubernativo.

Ambas consecuencias son de gravedad suma. Si la primera suprime la garantía política conquistada a través de tantos esfuerzos, desde la Revolución Francesa hasta aquí, —volviéndonos a un sistema arbitrario de despotismo—, la segunda nos conduciría necesariamente al caos trágico de las revueltas y las conspiraciones, lo que implica una regresión hacia el período de anarquía y barbarie política de los pueblos.

Cuando falta la garantía constitucional de la Ley —una especie de Contrato Político— las sociedades fluctúan del despotismo a la anarquía, siempre a merced del grupo que, en determinadas circunstancias, logre imponerse por la violencia. El grupo o partido que haya conquistado el gobierno, pretende mantenerse en él, ejerciendo un mando despótico, con supresión de todas las libertades de palabra y asociación. Siendo imposible a los partidos contrarios, cualquiera sea su razón y su fuerza numérica, lograr el gobierno por medios legales, vense obligados a emplear, a su vez, la conjura secreta, el atentado, la sorpresa, el levantamiento, el golpe de mano. Ello implica un "estado de sitio" perpetuo y hasta de terror, no sólo por la supresión de todas las libertades políticas, sino por las persecuciones, las prisiones, los destierros, las imposiciones, los crímenes. Cuando la máquina impositiva se pone en movimiento, no se sabe a dónde va a parar. Del terror jacobino se ha dicho que fue una máquina que, no teniendo ya que devorar, acabó devorándose a sí misma.

Pero aquí conviene hacer una salvedad, en cuanto a la diferencia profunda que existe entre el estado de violencia provocado por la Revolución Francesa y el que provocaría el sistema fascista.

La Revolución Francesa entrañaba un ideal. Era un movimiento de las ideas y de las masas, hijo del pensamiento humanista, que venía a transformar el orden jurídico y ético de la sociedad: era, en fin, una verdadera "revolución", y dado el régimen monárquico absolutista imperante en su época, tuvo que imponerse necesariamente, por los medios revolucionarios, pero para crear un nuevo orden legal. El "fascismo", en cambio, no entraña ideal alguno, definido y renovador, que justifique el medio revolucionario. Carece, no solamente de un "ideal", sino hasta de un programa concreto. Su pobreza ideológica ha sido ya constatada por otros comentaristas. Y lejos de ser un movimiento de reforma y de progreso, es, en todo lo que puede verse hasta ahora en Italia, una entidad simplemente conservadora y empírica.

Carente de una finalidad propia, el fascismo se caracteriza únicamente por el método revolucionario empleado en la acción política cotidiana, prescindiendo de toda forma legal, método que su fundador, el señor Mussolini, transportó al terreno sindicalista, donde antes actuara, al plano de las ideas conservadoras, que ha adoptado recientemente: fundando así lo que podría llamarse el "sindicalismo blanco".

Considerada esa actitud como un fenómeno histórico, un efecto de la experiencia política del siglo XIX, —tal como algunos pretenden presentarla— , implicaría nada menos que reconocer el fracaso del sistema republicano representativo, de la institución parlamentaria, del sufragio universal, y, en suma, de todas las garantías del contrato político, volviéndonos a un régimen de despotismo arbitrario y de violencia metódica. Legitimar el "fascismo" es renunciar a todas las conquistas del derecho político que regulan

la vida del Estado, no reconociendo más derecho que el de la violencia triunfante, es decir, el de la fuerza, único medio del que habrán de valerse las agrupaciones [falta una línea en el original] (...) barbarie política.

No creemos que el mundo esté tan decadente, es decir, que el hombre haya perdido toda fe en el poder de su razón, como para que el "fascismo" pueda propagarse. Todo hace creer que —fuera de alguna novelería sin trascendencia— su triunfo es un hecho puramente local y ocasional, determinado por circunstancias especialísimas, dentro de la intensa crisis política por que atraviesa Italia.

El Día, Edición de la Tarde, miércoles 27 de diciembre de 1922.

EL MISTERIO DEL MAS ALLA

Como decíamos ayer, las experiencias mediumnímicas, conocidas vulgarmente por "sesiones de espiritismo", no nos han dado hasta ahora prueba evidente de que la causa de los fenómenos sea la intervención de los llamados "espíritus", y por tanto no han probado tampoco de modo expreso, la existencia de ultratumba. Pero, —decíamos también—, si no han dado hasta hoy una prueba fehaciente, nos han acercado muchísimo —por lógica—, a la hipótesis de la supervivencia.

Por lógica decimos, puesto que esas experiencias nos permiten romper algunas barreras tradicionales, abriendo un camino nuevo al conocimiento de la Vida.

Los términos del problema han cambiado. El límite infranqueable, entre la vida y la muerte, era el límite mismo que se establecía entre el cuerpo y el alma, entre la materia y el espíritu.

El concepto clásico —por así decirlo— separaba sustancialmente ambos términos, oponiéndolos. La muerte separaba el cuerpo material del alma inmaterial, por modo que toda existencia post'mortem no podía ser sino la del alma pura, esencialmente distinta al cuerpo, sin relación con la materia. Y así estaba establecida la oposición entre los espiritualistas que creen en la existencia del alma como principio o esencia opuesta a la materia, —en la cual radica la conciencia, con todas sus facultades intelectuales y morales—, y los materialistas, para quienes no puede haber vida fuera de la materia organizada, ni existir la personalidad humana sin el cuerpo.

Las experiencias mediúmnicas han borrado ese límite infranqueable entre la materia y el espíritu, anulando la oposición clásica entre el alma y el cuerpo. Cuerpo y alma, espíritu y materia no son esencias distintas, sino estados distintos de la misma esencia.

Ya las ciencias físicas y químicas, en virtud de las experiencias realizadas en los gabinetes durante estos últimos años, por Roetgen, Curie, Lebon y otros profesores de fama, habían ampliado considerablemente los conceptos demasiado simples del siglo pasado acerca de la Naturaleza, de la que llamamos Materia, y de las energías que rigen los fenómenos de la Vida, obligando a abandonar algunas premisas científicas que se tenían por leyes inmutables y en las cuales se apoyaba, como en cimiento definitivo, el materialismo buchneriano.

En verdad, las experiencias del gabinete mediúmnico, no han hecho sino ampliar mucho más considerablemente aún el horizonte de esos conceptos salidos de los gabinetes fisio-químicos y biológicos, llevándonos en nuestra exploración de la vida, hasta el campo mismo del misterio reservado hasta hoy a la religión y a la metafísica. Ya no tenemos razón para creer que la materia concluya en el átomo, no habiendo más allá vida posible. La materia es infinita no sólo en su existencia sino en sus estados, y lo que nuestros sentidos perciben no es sino una parte de la materia, hallándose en su mayor parte fuera del poder de nuestra sensibilidad normal. Un pequeño aumento de poder en nuestra vista, obtenido con los instrumentos de gabinete, hasta para revelarnos la existencia de formas y de energías que la simple vista ignora. Nuestros sentidos son groseros y sólo conocen lo más grosero de la sustancia. Los estados sutiles de la materia y las energías ocultas para nuestra percepción vulgar, se extienden hacia el infinito, en gradación incalculable, invadiendo el campo de lo que antes se llamaba Espíritu no sería pues, más que los estados de la sustancia que se hallan más allá de nuestros sentidos y por eso le decimos inmateriales. No habría nada inmaterial en el universo, pero la materia sería tan ilimitada en sus estados sutiles y radiantes que todas las concepciones del espiritualismo son posibles. No te-

nemos por qué creer que este plano de vida sensorial, sea el único plano de vida en el universo, ni el solo en el cual la personalidad humana pueda existir. Así como lo que conocemos del universo objetivo es una parte mínima, es también mínima la parte que conocemos del hombre.

Dentro del hombre visible, estaría el hombre invisible, igualmente material si se quiere, o mejor dicho, igualmente sustancial, pero en estados hiperfísicos cada vez más sutiles. Lo que los espiritistas llaman Plano Astral —y que no es un lugar sino un estado— no sería más que el estado sutil de la sustancia —materia y energía— que escapa a nuestra percepción vulgar, pero que puede hacerse sensible en parte, de modo excepcional e inconexo, mediante las experiencias del gabinete mediúmnico.

Si el hombre que vemos y tocamos no es sino una parte, o un aspecto del Hombre, el sensorial, ¿por qué la personalidad habría necesariamente de terminar con la muerte del cuerpo que vemos y tocamos? ¿Acaso no puede haber para el hombre otros estados de existencia hiperfísica, otros cuerpos sutiles, otra organización material invisible para nuestros sentidos groseros, dentro de la ilimitada multiplicidad del universo?... El materialismo oponía a la creencia en la supervivencia del espíritu, la imposibilidad de que existiera la vida fuera de la materia; pero si consideramos el estado de supervivencia un estado también material, puesto que la materia es —según parece— ilimitada en sus estados, y en su mayor parte invisible, ¿qué se opone a aceptar lógicamente la supervivencia?...

Esta concepción de la supervivencia se diferenciaría además, de las concepciones clásicas, —conviene señalarlo— en que no tendría nada de mística ni de religiosa. La existencia postmortem, es decir, la continuidad de la vida personal en los planos hiperfísicos de la naturaleza, sería después de todo un fenómeno tan natural como el de la vida

fisiológica, puesto que también la vida en ese estado estaría sujeta a leyes naturales, como en todos los planos que puedan integrar la armoniosa multiplicidad del Universo.

Claro está que esta concepción de la vida no está **probada** por las experiencias del gabinete "mediúmnico", —en el valor estricto de la prueba científica— pero es la inducción lógica que nos permiten las experiencias.

Considerada así, pues, como un medio de exploración positiva del Misterio —la experimentación mediúmnica es una ciencia que recién nace, está en sus primeros tanteos, no ha concretado bien sus métodos, se halla enredada en los hilos de la superstición vulgar y de la vulgar superchería, pero ofrece una perspectiva indefinida y maravillosa a la avidez del conocimiento del hombre, abriéndole las puertas milenarias que guarda la Esfinge inmóvil.

Desde ya, que nadie tiemble ante la palabra Misterio. Nada, por más misterioso que sea, está fuera de la Naturaleza.

El Día, Edición de la Tarde, jueves 1o. de febrero de 1923.

ARQUITECTURA URBANA

Tres años ha, en el capítulo de nuestro "Proceso Histórico del Uruguay", que trata de la arquitectura nacional, constatábamos, por primera vez, el hecho lamentable de que, en la ciudad de Montevideo, la estética de las construcciones se hallase en absoluta contradicción con el medio ambiente, por no tener los arquitectos más normas que la imitación del figurín europeo, imitación sin discernimiento, puesto que reproducía aquí formas y estilos cuyo origen y uso provenía de condiciones climatéricas y sociales distintas de las nuestras, siendo aquí verdaderas incongruencias y señalábamos así mismo la conveniencia de reaccionar contra tal aberración, independizándose del modelo europeo, y construyendo de acuerdo con nuestras necesidades y con nuestra vida.

Como si nuestra crítica hubiera empezado a cumplirse, actualmente, y desde hace unos dos años, vemos a los arquitectos abandonar por completo su horrible sistema de mansardas de pizarra y de fachadas de portland de un monótono uniforme color gris terroso, que daban a las calles de la ciudad un aspecto sombrío y triste, —para construir viviendas claras y alegres, de frentes decorados con graciosas cornisas y frisos de azulejos, con terrazas floridas, soleadas azoteas y pórticos helénicos.

Una ola de claridad y de alegría va pasando por nuestros barrios modernos, que rodean la masa de la urbe, y aún va poniendo sus notas de belleza en las mismas calles céntricas.

La ciudad, parece que se torna más cálida y luminosa, más sonriente y amable, al trocar las formas pesadas y obscuras de antes por la sencillez y el colorido de las formas actuales.

En Montevideo, —como en todas las ciudades modernas, se construye de prisa. No obstante, la nueva modalidad no

ha logrado aún borrar a la precedente, cuya monumentalidad tan sombría como churrigueresca, entristece muchas calles de la ciudad. Montevideo parece todavía constantemente entristecido por esos negros nubarrones de las mansardas de pizarra, que ponen su betún funerario bajo la transparencia radiosa del cielo. Sus casas, con [original: "son"] sus fachadas gris-terrosas, monocromas, y sus negras mansardas, se levantan con demasiada frecuencia, alineándose en las calles, como monjes de pardos sayales y arideces de penitencia.

Produce aún penosa impresión, salir en un soleado y vibrante día a nuestras calles, y ver, bajo la alegría del cielo, frente al estuario de tornasoladas sedas estremecidas por los aires ligeros, esas fachadas de un reboque terroso uniforme, esos techos negros como caparazones funerarias. Es una impresión de frío, de aridez, de tristeza que nos turba la claridad del día. El ánimo se siente irritado por esa fealdad de la obra humana que conspira contra la alegría helénica de nuestra península, de graciosas colinas y de doradas playas.

Y se piensa, con pena, y hasta con indignación en la incongruencia de esas formas y estilos que surgen por imitación de lo europeo, sin relación alguna, antes bien en oposición al ambiente natural del país.

Esas sombrías mansardas de pizarra, con que se coronaban, por gala, casi todos los edificios de ciertas pretensiones, esas fachadas grises de portland, esos jardincillos pelados y de juguetería, son incongruencias evidentes en el medio templado, de cielo luminoso, sin nieves ni humedades persistentes, cuyas cualidades climatéricas se asemejan a las del sur de Europa, donde, precisamente, por buen sentido higiénico y estético, no se usan ni mansardas de pizarra, ni fachadas grises, ni jardincillos nórdicos ni los demás elementos propios del clima de la Europa central y boreal.

El ambiente de las ciudades como París, Londres, Berlín, Bruselas, Copenhague, es opalino, por así decirlo. Su

cielo es bajo y a menudo brumoso, sin esa transparencia luminosa del mediodía; su vegetación está compuesta de matices finísimos; una íntima tonalidad violeta envuelve las cosas, acariciándolas, velándolas. Las fachadas de portland grises, pierden enseguida su crudeza de reboque, patinándose de un tono antiguo y severo, que las ennoblece; los jardincillos pelados, las parterres lisas, decoradas con algunas estatuas o jarrones, convienen allí porque el aire está a menudo cargado de humedad, y la vegetación arbórea contribuiría a aumentarla siendo asimismo necesario aprovechar la avara luz del sol amortiguado. Las mansardas de pizarra, que allí adquieren una tonalidad azulada hacen juego con el tono severo de las fachadas, armonizan con el ópalo de los cielos, y se bañan en el matiz liláceo del ambiente. Y, ante todo, pues tal es su origen y necesidad, defienden de la nieve, tan copiosa en esas ciudades.

Pero aquí, todo es distinto. Aquí no hay nieve, ni nieblas persistentes, ni cielos opalinos, ni ambiente violáceo. Aquí hay demasiada luz, demasiado sol, y las fachadas no se patinan, conservando su crudeza manchada de humedad, y las mansardas desentonan como borrones y los jardincillos pelados son ridículos.

Allá el cielo apenas se siente; es una vaguedad indefinida que está sobre las casas. Aquí el cielo se siente como una cosa viva, palpitante. Aquí no hay más que cielo, cielo y mar por todas partes. Colina peninsular barrida por los vientos del estuario, Montevideo está inundada de cielo a toda hora. Cielo azul, cielo rojo, cielo dorado, cielo de grandes nubes luminosas, cielo de verde pálido, cielo de rosa y de seda, cielo de morbidez casi sensual, blando como caricia de mujer, cielo de idealidad panteísta en que el pensamiento se pierde: toda hora del día es aquí un juego maravilloso de nubes y de colores.

La estética arquitectónica ha de buscar como condición esencial, la armonía entre las formas y el ambiente. Lo que

está fuera del medio está mal; lo que es hermoso en París, puede ser horrible en Montevideo. A Montevideo, y a todo el Plata, corresponde, por sus condiciones físicas y carácter de vida con cielo, amplias terrazas y azoteas, pórticos abiertos, fachadas vivas, claras, colores frescos, definidos, jardines de fronda.

Tal monstruosa aberración del sentido arquitectónico, que ha llenado a Montevideo, durante varios años, de casas feas y tristes, atentando contra la estética urbana, tiene su explicación en esa falta de criterio propio de que han adolecido nuestros arquitectos y constructores, sin más norma ni gusto que el calco servil del figurín europeo.

Las modas antiestéticas y aberrantes, que las hay en arte, como en el traje, son, en arquitectura, funestas. Porque una moda ridícula en el traje, pasa y se borra, sin dejar más rastros que en los retratos. Pero, en arquitectura no pasa, queda ahí, por los años, mientras la construcción esté en pie. Y así vemos en una ciudad como un muestrario permanente de todas las modas arquitectónicas, en mucha parte absurdas y hasta grotescas.

La moda de la mansarda negra, y de la fachada de tierra, ha pasado al fin, según parece, pero dejando la ciudad plagada de sus incongruencias estéticas, afeada y entristecida en gran parte a punto que pasarán muchos años antes de que la reacción saludable que se ha operado venza y oculte sus grandes borrones.

Felicitémonos porque nuestros arquitectos hayan tomado el buen camino, y hagamos voto porque se arraigue y concrete en ellos la conciencia profesional de independizarse del figurín europeo, así como de su regla académica, para construir sólo con arreglo a las imposiciones higiénicas y estéticas de nuestro ambiente físico y de nuestras costumbres.

El Día, Edición de la Tarde, domingo 27 de mayo de 1923.

EL MONUMENTO A ZABALA

Decididamente, tenemos desgracia en lo que se refiere a los monumentos. Por una vez que se acierta se equivoca tres. No hay criterio en los jurados encargados de fallar en los concursos. Se malgasta el dinero y se endosa a la ciudad un adefesio, que nunca más podrá quitarse de encima. Con el agravante de que, como no es lógico erigir en la misma ciudad dos monumentos sobre el mismo motivo, estamos condenados a reverenciar el que se halla erigido por obra y gracia de un fallo absurdo. A menos que, por un procedimiento fascista e iconoclasta se resolviera un día demolerlos o por lo menos destrozarlos, para obligar a erigir otros. No sería desagradable que una mañana del próximo futuro —ese futuro al que nos referimos todas las cosas bellas— la población se levantara y hallara la ciudad limpia de ciertos mamarrachos monumentales.

Nos acuden tan pesimistas reflexiones a la pluma, a propósito del monumento a Bruno Mauricio de Zabala, fundador de Montevideo, que va a erigirse en la plaza de su nombre, por decisión del jurado que falló recientemente en el concurso de proyectos a que se había convocado a todos los artistas nacionales y extranjeros. El fallo ha sido un desacierto tan evidente como lamentable. El proyecto que mereció el primer premio, y que será por tanto, el que se realizará, está tan lejos de ser, no ya el mejor de los presentados, sino ni siquiera de los buenos, que inspira lástima e indignación tamaño error de juicio.

Había, en la exposición de los bocetos, dos grupos bien definidos: el de los buenos y el de los malos. Claro que entre los primeros había unos mejores que otros, y entre los segundos otros peores que unos. Pero, la elección debía verificarse entre los del primer grupo. Era lo lógico, lo elementalmente lógico. El proyecto que el jurado premió y

adoptó, estaba precisamente entre los malos, ya que no entre los peores, pues peor que el aceptado era el que llevaba por lema "Mussolini", y que obtuvo, sin embargo, un voto.

La división establecida entre los dos grupos de bocetos —con sus gradaciones, como ya advertimos— se determinaba por el criterio estético que había presidido la concepción del artista. Unos eran moles aglutinadas y retóricas, de un simbolismo pueril, lleno de escaleras, leones, águilas, faroles, grupos de bronce en alto relieve compuesto por un amontonamiento de figuritas barrocas, y el todo coronado por un jinete de ópera en actitud de cantar una romanza. Estos eran, naturalmente, del grupo de los malos.

En el de los buenos figuraban aquellos otros de líneas simples y sobrio ornamento, con un basamento de arquitectura sencilla, con bajos relieves de ejecución concisa y armónica, sirviendo de base sólida a una figura de noble severidad. Estos seguían, —adaptadas a condiciones modernas—, la línea estética tradicional de que son ejemplos eternos los más bellos monumentos ecuestres que existen en el mundo, tales como el Marco Aurelio romano, el Colleone, el Gatamelata, y otros.

Aquéllos en cambio seguían la decadencia corruptiva del gusto churrigueresco que ha llenado las plazas y los cementerios de todas partes, de moles complicadas y confusas, y de jinetes apocalípticos, oscilando entre una alegoría escolar o un realismo accidental y prolijo.

El boceto elegido por el jurado de este desdichado concurso, pertenece a esa categoría del arte churrigueresco y ramplón. Es un ejemplo de falsedad y de mal gusto. Parece uno de esos pesados monumentos funerarios, cargados de muñecos de bronce, que se ven distribuidos en todos los cementerios. Tendremos pues, para perennizar el gesto inicial de la fundación de Montevideo, un verdadero "paquete", valga la expresión popular. Sí, que sabemos emplear

bien la poca plata que tenemos! El monumento a Zabala hará pareja con el de Varela. Son monumentos dignos de nuestra incultura. "South-América"!...

Hay más. El boceto premiado corresponde a dos autores europeos, español el uno, italiano el otro al parecer, unidos en el mismo delito de lesa-arte. Siempre es un consuelo, pues peor sería para nosotros, más vergonzoso sería, si los autores del bodrio fueran nacionales.

Pero, más que eso, nos consuela —si consuelo puede haber para tan irreparable equivocación— el hecho de que los mejores bocetos presentados al concurso hayan sido precisamente los de escultores uruguayos. Uno de ellos, el de Zorrilla de San Martín, obtuvo un segundo premio, que para el caso es como no obtener nada, pues no será ejecutado. Pero el otro boceto de escultor uruguayo, superior al de Zorrilla, no obtuvo premio ni mención alguna, siendo así que debió dársele el primer puesto, con lo que nuestra ciudad hubiera ganado dos veces; la primera por elevar un bello monumento, y la segunda por ser obra de un artista uruguayo. Creemos que este boceto a que nos referimos pertenece al escultor Mañé. Tanto éste como el de Zorrilla, —y asimismo, los de Barbieri, Pena, y algún otro— se hallaban encuadrados en las normas estéticas más puras y severas, demostrando la excelente orientación de nuestros artistas. Y aun cuando la incompetencia del jurado adjudicó el triunfo al bodrio funerario de los dos socios europeos, el triunfo moral ha sido de la escultura nacional, pues es evidente, para todas las personas cultas que visitaron la exposición de los bocetos, la enorme superioridad de los uruguayos. No quiere esto decir que no haya en Europa escultores superiores a los nuestros. Sí que los hay, y empezando por los grandes maestros como Burdell. Pero los que se presentaron a este concurso, —cualquiera sean sus títulos— son inferiorísimos a los nacionales.

Fallando no sólo contra toda justicia, y contra toda conveniencia, sino también quizás contra toda legalidad, parece que el jurado quiso otorgar el premio a un español. No se sabe si hay en ello un propósito de cortesía internacional, de homenaje a España, o si lo que hay es un concepto desdeñoso del arte nativo, de la capacidad de nuestros escultores. Esto segundo es muy posible, pues a menudo óyese a muy graves señores afirmar que aquí no hay nada, y rendir homenaje de admiración y de dinero a pintores, escultores y arquitectos europeos de tercero o cuarto orden, que por ser europeos a ellos les sabe a excelencia. Tal prueba de ocurrir en este caso [falta una línea en el original](...) dose al premio a escultores de una categoría inferior, sólo porque eran europeos.

Señores como los del jurado de marras son los mayores enemigos del arte nacional y por tanto enemigos del país, al que no se levanta cantando el himno y agitando la bandera, sino afirmando sus valores, honrando sus propias capacidades.

El monumento a Zabala pudo ser la bella obra de un artista uruguayo y, por el error del jurado, será un bodrio ejecutado por dos extranjeros.

El Día, Edición de la Tarde, domingo 11 de mayo de 1924.

MUERTE DE MARIA EUGENIA

María Eugenia Vaz Ferreira, ha partido para el gran viaje sin retorno, sobre las alas de un gran pájaro negro y silencioso como la noche, que ella invocaba para entregarle su corazón de virgen amazónica... María Eugenia, la de los bellos ojos de terciopelo, profundos y dulces, la de la altiva frente desdeñosa, la de indómitas crenchas despeinadas ha partido para el único viaje digno de su alma solitaria, hacia las estrellas fulgurantes y frías como su alma...

¿Adónde iría su corazón ávido y duro, brillante con el brillo frío de los escudos y de las lunas noctámbulas?, ¿ a qué país iría entre los hombres que su sonrisa desdeñosa no rebozara en sus labios el orgullo triste que la llenaba? El norte y el sur le eran igualmente áridos. El oriente exótico no la atraía más que el occidente vulgar. Sólo más allá de la sombra, más allá de la carne, más allá de la vida, sus ojos podrían iluminarse con el resplandor de la maravilla, y podría desatar al viento que hace oscilar la llama de las estrellas, su cabellera sombría en un arrebato de bacante olímpica...

Y ahora que ha partido, digamos su elogio póstumo, nosotros que se lo callamos en vida. ¿Por qué? La vida separa. La muerte une. Murallas de orgullo encastillan las almas en la tierra. Una red de pequeñas susceptibilidades nos envuelve. Nuestras individualidades armadas en guerra parecen hostiles. Pero la muerte abate todas las murallas, rompe todas las redes, y liberta el corazón que, salta de la coraza de los egoísmos, lanzándose hacia el gran perdón. Cuando el alma ya no pertenece a este mundo, el mundo deja de separar las almas.

María Eugenia pasó por este mundo como una reina desterrada de otro planeta. Fue una inadaptada, en el valor más sincero de la palabra. Pareció siempre una extravagante, pero su extravagancia no era una postura literaria, era una

íntima, indominable rebeldía de su espíritu a todo lo que las demás mujeres aman ingenuamente, o sumisamente acatan. Era huraña y desconcertante, porque era extraña su naturaleza, angustiada por anhelos heroicos. Amó con el ansia virgínea de su corazón al héroe magnífico, —Lohengrin misterioso y deslumbrante— que no llegó nunca hasta ella, en vano lo esperaba a la ribera de su mar solitario.

Si alguna mujer sintió la ironía del vivir vulgar, y el desdén de los amores humanos, esa fue sin duda María Eugenia. En la ligera burla que acostumbraba a poner en sus palabras, traslucíase la gran amargura íntima de vivir una vida que no es la que anhelaba su pensamiento. Tuvo el orgullo de no llorar para los demás la desolación de su vida, y la discreción de no humillar a los demás con su orgullo. Pero en el fondo de sus ojos había un gran desprecio por todo. Quizás sintió el triste halago de sentirse superior a lo que la rodeaba, y quizás mascó la duda amarga de creerse sólo un ser anormal y condenado a la soledad interior. Pero muy pocas veces supo de la alegría de compartir con los demás, en la mesa común, el pan de la vida y el vino del gozo. Siempre la sintieron esquiva y lejana, no obstante su sonrisa.

Sólo en sus últimos días, enferma ya sin remedio y recluida en la casa silenciosa, su corazón desolado se deshizo en lágrimas.

Persona de su intimidad nos ha dicho que, levantándose una noche del lecho en que estaba casi postrada, corrió junto a su vieja madre, y acurrucada a sus pies como cuando era chica, lloró enormemente todas las lágrimas de su soledad, deshecho su corazón altivo en sollozos inacabables. ¿Era su cercana muerte lo que lloraba? Acaso lo que lloraba era su vida; su vida de frustrados sueños.

María Eugenia valió más como alma que como poetisa.(1)

(1): Más adelante, al publicarse "La isla de los cánticos", Zum Felde modificará radicalmente su criterio. Ver artículos del 10, 13 y 19 de febrero de 1925.

No es que la poetisa no valiera, pero la mujer era infinitamente más grande que sus versos. Como poetisa ha sido superada, aquí en su país, por Delmira Agustini y por Juana de Ibarbourou. Ella era tal vez consciente de esa superioridad de sus rivales, y al dolor de su inadaptación se unió el oculto dolor de su derrota. Antes de aparecer Delmira, María Eugenia era la soberana: se hallaba entonces en la plenitud juvenil de su prestigio. Su extravagancia, admirada como un sello genial, no había sufrido aún la dolorosa conciencia de la fatalidad que luego trajeron los años. Y sus versos —brillantes y sonoros como escudos de plata— deslumbraban en el ambiente de trivial romanticismo de aquel entonces.

Sorprendió con su bravura lírica de joven amazona. Su numen era más viril que el de los varones. Esta ha sido la más singular característica de su poesía, que conservó a través de los años. Tenía un espíritu de hombre en cuerpo de mujer. No supo de las timideces y de las ternuras femeninas. No tuvo nunca los arrullos de la paloma del Cantar. En sus versos no se encuentran ni la nota sentimental ni la nota erótica. Era una intelectual, en el sentido definidor de la palabra, y de ahí que sus estrofas, no obstante el brillo y la sonoridad que sabía darles, adolecieran a menudo de cierto verbalismo enfático. Demasiado cerebrales, faltábales a menudo calor de humanidad y palpitación íntima.

Cuando apareció Delmira Agustini, con la llama de su afrodisía imperiosa, eclipsó en luz y en fuerza a la poetisa varonil y cerebral que era María Eugenia. Después, desaparecida Delmira, vino Juana de Ibarbourou con sus arrullos líricos de torcaza del monte, y el encanto de su gracia tan femenina y tan fragante, hizo olvidar más aún a la dura virgen amazónica, que ya se madurchitaba en una madurez melancólica.

María Eugenia ha quedado así en un segundo lugar en el

parnaso de las poetisas uruguayas, después de Delmira y de Juana. Pero como figura, es quizás la de mayor relieve psicológico. Las otras se dan en sus versos y es allí donde hay que ir a buscarlas. En María Eugenia lo más interesante fue su vida.

Y aun cuando murió en el seno de la Iglesia Católica y confortada con los Santos Sacramentos, no creemos que su alma rebelde y fantástica, haya encontrado su destino en la beatitud comunista del paraíso cristiano. Su alma —la hemos visto— cabalga ahora, en alas de un negro pájaro salvaje, suelta la cabellera al viento de la noche, hacia una estrella azul y solitaria.

El Día, Edición de la Tarde, domingo 25 de mayo de 1924.

LA CRUZ DEL SUR

Alberto Lasplaces ha acometido una generosa empresa, digna de su optimismo juvenil, para el que no pasan los años: editar una revista literaria a la que ha llamado muy acertadamente "La Cruz del Sur", quincenal y de producción selecta, con la esperanza de que viva por sí misma, es decir que el público lector de este país la sostenga. Empresa un tanto quijotesca tememos sea la de Lasplaces, en quien no se enfría el entusiasmo acometedor de los veinte años. Hasta ahora, sólo una revista literaria ha logrado mantenerse en Montevideo donde todas han sido flor de un día: "Pegaso", y eso a duras penas, apareciendo mensualmente y conquistando poco a poco los suscritores remisos, merced a las extensas amistades de sus directores, personas de alta ubicación e influencia. Aún así nos sospechamos que, del bolsillo de éstos y de los más allegados han de salir a veces algunos billetitos para cubrir agujeros del déficit editorial.

Pero don Juan, es decir Lasplaces, no se arredra: espera conquistar a la dama de sus pensamientos, que en este caso es el público que deberá sostener la revista. Y aunque somos un tanto pesimistas al respecto, cumplimos con el grato deber de alentar a la noble empresa, por lo que a nuestra modesta parte se refiere, ya que no de una empresa lucrativa se trata, sino de algo movido por un quijotesco desinterés, en lo cual el único que algo pudiera ganar sería el público, que se daría a sí mismo páginas de bella lectura, permitiéndose al mismo tiempo el lujo de proteger a la cultura del país, que es como decir su propia cultura, con lo que todo queda en casa.

Esa existencia próspera de una revista literaria, supone la existencia de un ambiente de cultura y gustos literarios, y si esa revista es de selección, de producción elevada, supone una extensión de la cultura que capacite a numerosa

gente para poder apreciarla. ¿Existe entre nosotros ese ambiente culto, esa extensión de la cultura que permita sostenerse por sí misma a una revista selecta, sin recurrir a la contribución generosa de algunos o a la protección oficial? Eso se verá en esta nueva prueba. Verdaderamente, por dignidad nacional, nuestro público debería sostener una revista como la de Lasplaces, ya que ello sería un índice de nuestro grado de cultura. Es menester poner nuestro orgullo nacional, no sólo en las justas del deporte físico, sino en las del deporte intelectual. Es necesario que cuando los países del otro lado del mar, sientan atraída su atención hacia nosotros por los triunfos olímpicos, podamos mostrarles que no sólo en el terreno del deporte sino también de los otros terrenos el Uruguay es digno de consideración. Porque si se enteran de que en nuestro ambiente no puede tener vida propia una revista intelectual, dirán los extranjeros que nos han visto triunfar en el football: Los uruguayos tienen la cultura en los pies. Hay que demostrarles que tenemos también cultura en la cabeza. Grecia fue famosa por sus juegos olímpicos, pero lo fue asimismo por sus letras, sus artes y su filosofía.

Y ahora que hemos dado unos palitos al público, séanos permitido dar también un palito a la Dirección de "La Cruz del Sur". La intención que la inspira es excelente. Pero no basta la intención: es menester la táctica. No todo es culpa del público en esa indiferencia con que se recibe a las publicaciones de la índole de la que comentamos. Al público ha de dársele también una publicación que sea de amplio interés y no se circunscriba demasiado en cierto terreno.

Esta observación nos la sugiere el primer número de "La Cruz del Sur". Ese primer número nos parece demasiado literario, demasiado exclusivamente literario. Hay en él exceso de versos. La mayoría de sus páginas están dedicadas a la poesía. No se puede obligar a nuestro público a sostener

una revista casi enteramente poética. Las demás colaboraciones que contiene ese primer número son también de índole puramente literaria: cuentos, crítica, glosas, biografías, reflexiones. Nos parece un error.

Una revista que aspire a interesar al público y a servir a la cultura nacional, ha de ser más amplia, más completa. Hay que disminuir los versos y aumentar las páginas dedicadas a escritos de otra índole: sociología, educación, historia, política, ética, economía, psicología, folklore, artes industriales y otras ramas de la actividad humana en el campo de la inteligencia, cuanto, en fin, integra la cultura de un pueblo.

Sólo así una revista cumple en nuestro ambiente una función necesaria, y sólo así tiene derecho a reclamar del público que la lea, la compre y la sostenga. Una revista así tiene además muchas más probabilidades de éxito, casi la seguridad del éxito, porque nuestro pueblo tiene verdadera ansiedad de cultura, de cultura así, amplia, diversa, humana, viva, integral.

La Dirección de "La Cruz del Sur" está felizmente capacitada para dar tal carácter a la revista. Lasplaces es hombre de amplia ilustración y de actividad múltiple, y en sus manos está la llave del éxito. Veremos si emboca en la cerradura.

El Día, Edición de la Tarde, sábado 31 de mayo de 1924.

EL RENACIMIENTO DEL ATENEO

Decíamos, que ese anhelo de la intelectualidad nacional, por la resurrección del Ateneo, flotante desde hace algunos años, en las conversaciones de todos los círculos, parece iba a tener al fin una expresión concreta, y cuajar en una fórmula práctica.

No era fácil hallar la manera de abrir de nuevo a la corriente de la vida contemporánea, las puertas de esa vieja institución, de enmohecidos goznes, guardadas por cancerberos de ciego testuz, cuya obsesión es mantener en su seno el augusto silencio de los mausoleos.

Hace algún tiempo, un grupo numeroso de intelectuales, bien cotizados en el ambiente nacional, movidos por el propósito de dar nueva actividad al dormido centro, hiciéronse socios de él, con objeto de patrocinar, llegado el momento de renovar las autoridades directivas, una lista en la que figuraran elementos de prestigio y de acción, en lugar de los muy respetables pero fósiles ciudadanos, que venían constituyendo su dirección, algunos enteramente ajenos a toda dedicación intelectual.

Pero los animosos y noveles socios se estrellaron contra una serie de disposiciones reglamentarias, de carácter conservador, como así mismo, contra el espíritu más conservador aún de muchos de los asociados.

Y no se crea que eran esos elementos nuevos anárquicos y turbulentos. La lista renovadora llevaba el nombre de José Enrique Rodó como presidente. Conviene recordarlo a los que, después de muerto ese escritor cacarearon a todos los vientos del gallinero nacional su fervorosa y fanática admiración por el difunto, —cuyos libros no habían leído— y sin embargo lo rechazaron como presidente del Ateneo, votando en su lugar a otro ciudadano de títulos intelectuales muy escasos.

Creemos que figuraban también en esa lista derrotada los señores Vaz Ferreira, Frugoni, y otros de prestigioso nombre en el ambiente. Lo cual va dicho a guisa de ejemplo, para mostrar a los incautos a quienes parece cosa fácil despertar esa institución aletargada, las enormes trabas opuestas a toda acción en tal sentido.

Por eso decimos que era preciso hallar la fómula práctica, la manera de derribar esas puertas cerradas a la vida contemporánea. (Tan cerradas que fue menester en esos días, la intervención del Consejo Nacional, para que se concediera al Círculo de Bellas Artes, que va a realizar una exposición, el sótano del edificio...).

En la "Agrupación Teseo" se ha hablado recientemente de ello, como decíamos, y se ha arribado a una solución que, sin duda es la más conveniente. Consiste en transformar el actual Ateneo unitario en una institución federativa, o, mejor dicho, en una Federación de Centros Intelectuales, que, manteniendo entre sí la mayor autonomía, tuvieran por hogar común el Ateneo. Una nueva reglamentación sancionada al efecto, ordenaría perfectamente las relaciones de cada entidad entre sí y con respecto al uso del local federativo. Eso no ofrecería ninguna dificultad. La única dificultad estaría en obtener la intervención necesaria del Poder Público.

Porque, tal fórmula requiere, según entendemos, la cooperación de las autoridades nacionales, en el sentido de colocar al Ateneo en la situación jurídica respecto al Estado, que las circunstancias exigen. Parece que existen, a este respecto, antecedentes favorables a la intervención estatal.

Por lo pronto, el primer paso hacia la realización de esa tan importante iniciativa para la cultura nacional y para la intensificación del ambiente intelectual del país, sería la convocatoria a todos los núcleos afines, para concertar la manera de emprender una acción solidaria, que tuviera el

carácter de un verdadero movimiento de opinión.

Dado los fines de esa campaña, que responde a un anhelo largamente sentido por todos los elementos cultos del país, es de esperar que, sus resultados sean fecundos, cumpliéndose en breve plazo.

La conquista del Ateneo —castillo feudal cerrado y de levados puentes— ha de marcar una época en el desenvolvimiento de la intelectualidad y de la cultura nacional.

El Día, Edición de la Tarde, jueves 16 de octubre de 1924.

LA SONRISA DE EINSTEIN

Es posible, casi seguro, que nunca se haya dado en Montevideo un caso semejante al de las conferencias de Einstein en el salón de actos públicos de la Universidad. Un conferenciante que habla durante más de una hora reposada y serenísimamente, convencido de antemano de que el numeroso público auditor no entiende absolutamente nada de lo que dice; y, por la otra parte, un público que se aprieta y se empina, desbordando el estrecho marco de la sala, para escuchar ávidamente al conferenciante, en la casi convicción previa de que nada ha de entender de lo que éste hable...

El caso no es precisamente único en su género, pero sí la extrema culminación de un fenómeno relativo... Porque es fenómeno de la misma especie, aunque en grado menor, lo que ocurre con algunas de las conferencias que se celebran en el paraninfo de la Universidad, mayormente desde que se ha hecho moda entre el elemento culterano, asistir a esos actos académicos, viéndose la calle adyacente al local tan llena de lujosos automóviles como en las noches de Opera el contorno de los teatros.

Ya es sabido que la mayoría de ese público, en el que suele primar el sexo femenino, concurrente celoso al salón universitario en las tardes de conferencia, no suele entender todo lo que allí se dice, pescando a lo sumo algunas ideas sueltas, en la erudita corriente de la disertación.

Fácil nos ha sido comprobar que, del público asiduo de Vaz Ferreira, son escasos los que siguen con verdadera conciencia el curso de sus exposiciones, saliendo los más tan frescos como entraron. A lo sumo se les pega alguna frase, que repiten. Nunca mejor aplicado que al maestro de conferencias, aquello de **voz clamatis in deserto**. Es gracioso ver a la gentil estudiantina de las chicas escuchar muy atentas

hasta el fin, sin perder conferencia, los razonamientos del filósofo, como las chicas religiosas de antes, escuchaban los latines del cura.

Porque se trata de un nuevo culto, al fin de cuentas: el culto de la intelectualidad o de la sabiduría, sustituyendo al de la providencia. La mayor parte de las ideas expuestas por los conferenciantes son como el latín para los fieles devotos; pero acaso en esa incomprensión o, si queréis, en esa semicomprensión, consiste mucho del prestigio que los grandes dogmas ejercen sobre las almas.

Einstein el misterioso. Einstein el hermético, Einstein el incomprensible, es para la multitud de oyentes mucho más grande que un Einstein al alcance de todos. Así hermético, Einstein es el símbolo de esa ciencia humana a la que los modernos rendimos culto maravilloso.

Einstein, hablando en el estrado de nuestra Salamanca, frente a un gran pizarrón donde, de vez en cuando traza una fórmula cabalística, mientras se pasea, con el aire sencillo de un profesor que dicta su lección diaria, es, para nuestro público —y para todos los públicos— el símbolo augusto de esa moderna religión de la ciencia, el Nuevo Idolo que dijera el comediógrafo François de Curel, tan misterioso y poderoso como los ídolos de los cultos antiguos.

De vez en cuando, durante el curso de su pausada lección, en el rostro plácido del Profesor aparece una como sonrisa, de ironía bondadosa... Esa sonrisa, en medio a la severa y abstracta demostración, dice de la indulgente superioridad del sabio frente a la ingenuidad científica del auditorio. Es la sonrisa de la esfinge, más misteriosa que su gravedad. Sonrisa tan indefinible como la que Maese Leonardo pintó en el rostro de Monna Lisa, acerca de la cual, exégetas y artistas divagan desde hace tanto tiempo...

Un público apiñado y silencioso, que desde horas antes de comenzar el espectáculo sacro se apresura a ocupar

sus posiciones, escucha, con devota atención al sabio que dice cosas enigmáticas para casi todos. Hay allí estudiantes, catedráticos, literatos y hasta políticos. Todos saben que no han de entender gran cosa de lo que el sabio explique, puesto que el mismo ha declarado, con toda franqueza, que, de sus explicaciones sólo pueden entender algo los ingenieros. También nótanse entre la admirada concurrencia a muchos de esos felices mortales, a quienes el sabio reconoce, por haberse especializado en las matemáticas, el don de entenderlo. Pero no todos los ingenieros concurrentes parecen tener el aire de entender... Acaso no baste sólo ser ingeniero. Probablemente se requiera ser un ingeniero con cierto ingenio...

¿Pero qué importa, después de todo, que el público de fieles oyentes no entienda los latines de esa física trascendental, y mire con estupor las fórmulas cabalísticas trazadas en el pizarrón por la mano blanda y como cansada del genio?...

El acto tiene una significación religiosa, un valor espiritual. El público siente que está ante la puerta de los grandes enigmas del universo, y que por medio del sabio se pone en contacto con los sublimes poderes de la Mente. Aquello es como una misa de la Ciencia y las fórmulas enigmáticas trazadas en el negro pizarrón son el lenguaje de los dioses...

El Día, Edición de la Tarde, martes 28 de abril de 1925.

"EL NIDO DE LAS CALANDRIAS" O SEA, LA ORIGINALIDAD DE LA POESIA AMERICANA

El último libro del poeta Emilio Oribe, "La colina del pájaro rojo", al que dedicamos, en anterior artículo un breve comentario, contiene entre sus muchas cosas bellas, un poema titulado "El nido de las calandrias", que merece nota aparte, por las consideraciones de carácter general que sugiere, y no queremos dejar pasar sin señalarlas a los lectores, ya que ellas entrañan el ejemplo más sugestivo de los conceptos que, acerca del americanismo literario hemos venido sosteniendo en estas columnas, siempre que de autores americanos se trata.

Hemos sostenido siempre, —y ello es, asimismo, un principio estético de universal alcance— que la única originalidad posible y legítima en la poesía de estas tierras, está en la observación directa y personal de las realidades propias de la naturaleza y la vida nativas.

La vida es la única creadora, en la multiplicidad infinita de sus fenómenos, y el sentido del arte americano —es decir, del arte hecho por el hombre de América—, no puede ser otro que revelar en la forma estética el fenómeno autóctono, enriqueciendo el arte universal, de que es parte, con la manifestación de realidades nuevas.

La poesía habla un lenguaje de símbolos, en los que encarnan las expresiones del espíritu humano. Ese lenguaje, a fuer de usado, se torna convencional después de mucho tiempo. Es preciso renovarlo; y para renovarlo hay que recurrir a formas nuevas de la realidad, alumbrando una nueva mitología.

La poesía europea habla ya un lenguaje demasiado convencional, porque su mitología es harto usada; generaciones y generaciones han explotado la misma tierra, agotando, su humus vital, por más que el artificio de una cultura intensa

le siga prestando la vitalidad del abono químico. La antigüedad greco-latina y el feudalismo cristiano siguen siendo sus dos únicas fuentes, a menos que recurra, a veces, al exotismo de oriente, para renovar un poco, aún cuando sólo sea exteriormente, sus elementos simbólicos.

Pero la poesía americana puede hablar un lenguaje nuevo, propio, espontáneo, porque surge en un ambiente de realidades distintas, donde la naturaleza y la vida humana, ofrecen aspectos de virginal autoctonía. Autóctono no es solamente lo indígena precolombino, como algunos lo entienden, sino todo aquello que es propio y efecto de las condiciones peculiares de la existencia continental.

Por eso los únicos poetas originales en América, son aquellos que miran a la realidad del propio ambiente; y en la naturaleza y en la vida de sus territorios buscan la simbología de su lenguaje. El fondo de todas las mitologías es idéntico, porque idéntico es, en su fondo el espíritu humano; pero todas asumen formas y expresiones distintas, según la época, la raza, las latitudes.

La mitología estética de la poesía americana no será, ciertamente, diferente, en sustancia, a las de la poesía europea o asiática; pero será diferente en sus formas, porque otros son los elementos de que dispone, otras las emociones que se imponen a su proceso creador.

"El nido de calandrias", poema de Emilio Oribe, presenta de ello un ejemplo notable. "En Santa Lucía, durante el mes de Octubre, fui testigo del episodio que se desarrolla en este poema, —dice el autor en una nota. Se descubrió —explica— en la casa donde yo trabajaba, un nido de calandria con cinco pichones; tres eran de las nativas aves cantoras, dos eran del tordo, pájaro vagabundo del campo. Alguien quiso observar demasiado el nido y tocó las crías. Entonces los padres destrozaron la cabeza de los tres hijos, dejando con vida a los pichones de tordo, como

si no les interesara el futuro de éstos. Terminado el sacrificio, las dos calandrias desaparecieron de la comarca".

Sobre tan extraño y emocionante episodio de la vida de esas aves nativas, el poeta ha escrito uno de sus más bellos poemas, de intenso colorido dramático y profundas sugestiones simbólicas.

Observador atento y amoroso de la vida de nuestros campos —y de toda la vida que le rodea— el autor de "La colina del pájaro rojo" ha podido hallar así ese y otros motivos, igualmente sugestivos, de inspiración poética, creando en el verso los mitos americanos en que el hombre de América debe expresar las eternas inquietudes del espíritu.

Si los poetas de por acá, en vez de chupar los libros europeos para extraer de ellos una inspiración literaria y convencional, observaran la realidad que viven, encontraríamos ricos y originales motivos de inspiración, agregando nuevos valores a la poesía universal.

La misión del poeta —su función natural— es crear símbolos, idealizando en el arte las realidades que ofrece la vida. Casi todo está todavía por hacer, en América, en tal sentido. Especialmente en poesía. Los que tal van haciendo, escriben su nombre en el libro de la posteridad literaria.

El Día, Edición de la Tarde, Montevideo, domingo 21 de junio de 1925.

CONCEPTO DE LA CRITICA LITERARIA

La crítica literaria es una ciencia —como toda crítica— pero el crítico no es precisamente un hombre de ciencia, sino un hombre de letras.

Es ciencia la crítica, puesto que el trabajo crítico no es el resultado de una creación imaginativa, de la inventiva personal, como es todo arte.

El artista, y en este caso el literato, crean sometiendo los elementos de la realidad al orden de sus propias emociones.

Pero el crítico ha de descartar toda imaginación personal y toda emoción propia, puesto que el suyo es un trabajo de examen y de ordenación lógica, cuyo valor está en el mayor grado de objetividad, o si se quiere, de impersonalidad con que se realiza.

La glosa literaria género subjetivo y poético, no es la crítica literaria. Aquella se limita a expresar en forma más o menos galana sus impresiones de la obra literaria que admira. Es un reflejo de la obra comentada, a través del temperamento del glosador.

Tales trabajos tienen el interés que les presta la mayor o menor facultad artística del que glosa; pero es siempre, como género artístico secundario, puesto que utiliza no elementos propios, sino obra ya creada por otro, a la que nada puede agregarse.

Sólo la crítica que posee como cualidad esencial la objetividad o la impersonalidad de la ciencia tiene valoración genérica, es un género definido, y puede elevarse, en cierto modo, a la creación, puesto que desempeña una función que le es propia. El crítico que estudia una obra literaria o una época de la literatura, o la literatura de un pueblo, realiza un estudio psico-sociológico, del que la producción original es el documento.

Pero, así como el filósofo o el historiador, han menester,

para realizar obra de valía, poseer un sentido filosófico, o un sentido histórico, sentido sin el cual no hay método ni erudición que valga, el crítico literario ha menester la posesión de un sentido literario, derivado de su propia sensibilidad estética.

Imposible es comprender la obra literaria, sin sentirla. El crítico necesita pues una sensibilidad igual a la del artista creador; pero su sensibilidad se aplica como un instrumento, dirigida hacia la finalidad del examen. De esa comprensión superior, erguida por encima de toda preceptiva y de todo canon, de esa doble corriente de sensibilidad estética y de método lógico, surge la verdadera crítica literaria.

Estaría casi demás el decir que, el crítico literario no se hace en las aulas ni en los libros. Pero puesto que estos artículos han de ser leídos por todos, conviene recordarlo.

Cualquier persona de fina cultura, capaz de escribir con corrección, puede hacer glosa o comentario de las obras que le hayan impresionado. Pero el crítico es **rara avis;** y no todos los que comentan libros y autores en páginas impresas, son críticos. Muy pocos lo son, y de esos pocos, menos aún son los que se elevan al plano superior de la crítica, al que está sobre el ejercicio cotidiano, para hacer de la producción, como decíamos antes, el documento humano.

El que glosa más o menos líricamente —aunque ponga en ello gran suma de erudición literaria— no hace sino actuar en el plano de la literatura. Pero la crítica positiva, se coloca siempre en el plano de la vida, para considerar la obra literaria como fenómeno relacionado íntima y exteriormente con todos los demás fenómenos psicológicos y sociales, cuya armonía integra.

Por lo demás, y para terminar, hacemos nuestras las siguientes palabras que el señor Guillermo de Torre autor de "Las literaturas europeas de Vanguardia", —libro que originó estas anotaciones— pone en el prólogo del volumen.

"La crítica negativa, menuda, adjetiva, que trata de descubrir manchas en el sol, que se indigesta con los galicismos, y frunce el ceño profesoralmente ante las extralimitaciones históricas, lógicas o gramaticales, no es crítica propiamente dicha".

Quizás sea aún aceptable para **ellos**, los obstinados en perpetuar procedimientos pseudo-críticos y caseros del pasado siglo, pero resulta totalmente inadecuada para las letras de vanguardia. Tal crítica queda reducida a una categoría más baja, a una especie de crónica satírica superficial, o fe de erratas, arbitraria. Nadie puede aceptar ya seriamente las lucubraciones incomprensivas, hechas por gacetilleros indocumentados, que rasgan sus bocas asombradamente, como muñecos de feria.

El Día, Edición de la Tarde,
Montevideo, jueves 15 de octubre de 1925.

LA ARISTOCRACIA DEL SEBO O UN GRAN DESASTRE MUNDANO

Bien dicen las viejas, que en esta vida no puede haber satisfacción completa. En el fondo de la dulce copa están las heces amargas, y a toda encantadora ilusión sigue de cerca el desengaño. La tristeza acompaña a la alegría, como la sombra al cuerpo; y así como al día sucede la noche, a la soberbia sobreviene la humillación.

Todas estas antiquísimas verdades, con que la providencia ha querido aleccionar a los hombres, haciéndoles comprender la vanidad de las vanidades y mostrándoles el camino de la sabiduría, acaba de experimentarlas en carne propia la aparatosa nobleza argentina, y por reflejo, la —más modesta— aristocracia uruguaya.

¿No habíamos quedado en que, recientes búsquedas prolijas en los archivos polvorientos de estas Indias occidentales, habían comprobado de manera deslumbrante el legítimo origen nobiliario de las más distinguidas familias del Plata?... Así lo tendrían por sabido los lectores de esta hoja, después del comentario que dedicamos días pasados al libro del señor Calvo titulado "Nobiliario del Antiguo Virreinato del Río de la Plata", libro en el cual se establece, con datos en apariencia indudables, el entronque de los más sonados apellidos mundanos de ambas márgenes platenses, con linajudos condes y barones de la hispania colonizadora.

Dijimos del sublime alborozo que en los círculos mundanos había producido tan fausto descubrimiento, y de los muchos palmos que había crecido el orgullo de los aristócratas hispano-criollos, y de los escudos heráldicos que ya se habían mandado grabar en portales y anillos, y de los honores que el agradecimiento de los agraciados, pensaba discernir, como un justo premio, al autor del trascendental Nobiliario del Virreinato, obra sin duda alguna la más im-

portante que hasta hoy, se hubiera publicado en estas tierras.

Pero, —¡oh, traición de la suerte, oh ironía de los hados maléficos!— inmediatamente de aparecido el Nobiliario ilustre, y cuando ya parecía definitivamente consolidada aquella sublime conquista de nuestra aristocracia, que nos igualaba en honor a las rancias sociedades del viejo mundo, he aquí, que un grave historiador argentino, el señor Lucas Arrayagaray, publica en el más grave órgano de la prensa porteña, un extenso artículo, de documentación irrefutable, demostrando que los antecesores de los ilustres apellidos mundanos — los mismos a quienes el señor Calvo adjudicara título de nobleza—, habían sido en tiempos del coloniaje, modestos y esforzados comerciantes de cueros, sebos, quesos, ropas y vituallas. Tal bisabuelo de gentiles damas de hoy, tenía en la calle de San Luis o de San Francisco, almacén de bacalao y especies importadas de España; tal otro bisabuelo de estirados caballeros acarreaba ganado en pie para el consumo de la plaza o regenteaba un saladero en los alrededores; tal tatarabuelo de alguna suntuosa mansión porteña, tenía en época de los virreyes una concesión para vender sebo, y tal otro, otra concesión para pescado.

El artículo del señor Arrayagaray a que nos referimos, ha producido, en las altas esferas sociales, la consternación y el pánico que es de suponer. Sus comprobaciones han caído como una ducha helada sobre los entusiasmos nobiliarios de la "haute" mundana, provocando estallidos de indignación en los robustos varones y crisis de lágrimas en las delicadas doncellas.

¡Adiós ilusiones aristocráticas, adiós orgullos nobiliarios! Con la cola entre las piernas, como los canes corridos, las blasonadas familias se han encerrado en sus mansiones; los señores paseando a grandes trancos por las severas bibliotecas (que no han leído), las señoras metidas

en las doradas camas, atacadas de jaqueca. Una acusación de estafa o de rufianismo no hubiérales resultado tan infamante y vergonzosa que esa exposición, a la pública notoriedad, del sebo y del pescado de sus antecesores.

Helos ahí ahora, trinando contra los muy católicos y honestos bisabuelos que, en tiempos del coloniaje se dedicaban a productivos negocios, sin pensar que, algún día sus ricos herederos habrían de avergonzarse de la modestia de sus orígenes, y habrían de maldecirles por no haber sido ociosos cortesanos o condes aventureros.

Resulta ahora, pues, que entre la procedencia de la nueva burguesía inmigratoria, a la cual aquella desdeñaba, considerándola plebeya, no habrá ya más diferencia que la que dan algunos años de anterioridad y arraigo en el país. Tan inmigrantes eran aquéllos como han sido éstos, y los nietos de los gringos enriquecidos en la industria serán, al cabo de unos lustros tan distinguidos y soberbios como los descendientes de los antiguos colonos españoles, que cuentan en su familia, algún militar de la independencia. Porque, lo que da la distinción y el orgullo es la riqueza. Una nobleza pobre, se degrada, y una burguesía rica se refina. Esto, admitiendo que todo lo que relumbra en la distinción de la pseudo-aristocracia platense sea oro...

El Día, Edición de la Tarde, viernes 30 de abril de 1926.

EL URBANISMO LIRICO EN EL PLATA
A PROPOSITO DE "EL VIOLIN DEL DIABLO", DE GONZALEZ TUÑON

El nuevo libro, recientemente llegado, del joven poeta argentino González Tuñón, titulado "El Violín del Diablo", pone sobre el tapete de la crítica —que algunos se figuran es un tapete verde...— la cuestión del urbanismo poético, vale decir, del motivo urbano en la inspiración de la poesía americana que, hasta ahora se alimentaba exclusivamente del ambiente campero.

Decir poesía nativa o poesía americana, equivalía a decir poesía campera, significaba hablar de las cosas propias del ambiente rural: gauchos, estancias, caballos y vacas, chinas, ombúes y guitarras. Era lo único característico qué había en la vida platense, lo americano por excelencia, ya que la realidad urbana era apenas, —o, parecía, un borroso montón de conexiones europeas, sin ningún rasgo propio, o cuando menos, sin rasgos de un dibujo lo bastante definido y un colorido lo bastante vigoroso para poder sugerir, como las evocaciones camperas, emociones estéticas dignas de la poesía.

Se iba produciendo así, un estado de desequilibrio entre la vida y el arte, semejante a aquél que, pocos años antes, existía por la influencia exclusiva del europeísmo de importación. Antes, en la época de Herrera y Reissig, —citado sea sin mengua de nuestro altísimo respeto al grande artista— la poesía vivía, por obra de la saturación libresca, en el ambiente de Europa, y los motivos líricos eran transportados, sin adaptación alguna, desde París.

Cuando no era París, era la campiña gallega o tirolesa, o la antigüedad clásica, o el medioevo "enorme y delicado". La vida propia de América estaba ausente de la poesía.

Después, por influencia de los que clamamos contra tal

artificiosidad incongruente, reclamando el cultivo de un arte americano, la poesía volvió sus ojos al ambiente nativo. Y, naturalmente, sólo encontró, como motivo sugerente de arte, la vida campera, con sus originales y fuertes caracteres, en los que, a la actualidad del paisaje y de las costumbres se unía la rememoración heroica y melancólica de los tiempos idos, cuyas huellas perduran aún en la realidad semi-gaucha de nuestros días. Toda una floración de poetas, en el Uruguay y en la Argentina, apareció, cantando los motivos camperos. Fernán Silva Valdés fue quien, de modo más completo, logró dar forma a esa modalidad, personificando un momento literario.

Pero el cultivo sistemático del nativismo gauchesco, ha planteado una nueva crisis poética, porque, debiendo alimentarse exclusivamente de las cosas que ya pertenecen al pasado —o que van pasando sin remedio— se desligaba de la realidad presente, de nuestra vida, y no comprendía los elementos sociales y espirituales que fermentan en el seno de nuestro desenvolvimiento futuro. En una palabra: el nativismo amenazaba hacerse arte regresivo.

Pero ya ha llegado la reacción necesaria contra esta nueva crisis. Y no es, por cierto, una vuelta al europeísmo de segunda mano de que abusaron los modernistas platenses. Es la conversión [en el original: "conversación"] del espíritu poético hacia la emoción actual de nuestra vida, hacia la realidad que forma nuestro propio ambiente psíquico. La poesía urbana ha aparecido, y no —es preciso advertirlo una vez más— como un reflejo o un calco de la urbanidad europea, francesa, inglesa o española, sino como una impresión directa, del vivir de nuestras ciudades, que, en su mezcla de pasado colonial y de cosmopolitismo presente, ofrecen ya —así lo comprobamos— rasgos característicos y emociones inherentes.

"El violín del Diablo", del joven poeta González Tuñón,

inspirado en motivos porteños, viene a agregarse, gallardamente, a otros ensayos de su índole aparecidos ha poco, tales como "Fervor de Buenos Aires" del argentino Borges, y "Poemas Montevideanos", del uruguayo Frugoni.

"El violín del Diablo" tiene sin embargo, a nuestro entender, una ventaja sobre los otros, y es que no se limita al objetivismo pictórico de los motivos, sino que presenta la realidad espiritualizada a través de su subjetividad poética. Esta subjetividad sería, en el fondo, un elemento más —el elemento esencial— del carácter americano de esta poesía, pues que no limitaría la originalidad al colorido externo sino que la afirmaría con la psicología del propio hombre de las ciudades de América.

El tema requiere un comentario más amplio que el de este breve artículo, aún dentro del carácter sucinto a que estas notas se ajustan, por lo cual seguiremos desarrollándolo en la nota venidera, con referencias más concretas sobre el libro que lo motiva.

El Día, Edición de la Tarde, martes 18 de mayo de 1926.

LETRAS NACIONALES
RAZA CIEGA, CUENTOS POR F. ESPINOLA

El volumen de cuentos titulado "Raza Ciega", recientemente aparecido, nos demuestra una vez más que, si el nativismo lírico puede darse ya por virtualmente agotado, y un tanto artificioso, —entendiendo por tal, como se ha entendido, el tradicionalismo gauchesco—, puesto que los poetas actuales, más o menos urbanos, no pueden sentir ni pensar como el gaucho— tipo social ya perteneciente al pasado— puede en cambio seguir inspirando al género narrativo. Después de la magnífica "Crónica de un crimen" de Zavala Muniz, obra cuyo intenso realismo psicológico es comparable por su fuerza sugestiva a los relatos de los novelistas rusos, son estos cuentos de "Raza Ciega", lo mejor que hemos leído en los últimos tiempos, sobre motivos gauchos. Y con esto queda hecho el más cumplido elogio del libro que acaba de publicar el señor Espínola.

Verdad es que se siente, —así en la dramaticidad intensa de la Crónica de Zavala Muniz, como en estos cuentos, en que alienta asimismo una fuerte emoción patética, algo que se va alejando cada vez más de nosotros, en el doble sentido del tiempo y del espacio.

Del espacio, porque es preciso ir a buscar sus motivaciones reales en las más humanas regiones del territorio, donde la influencia de la ciudad y del cosmopolitismo ha obrado de manera más lenta, permitiendo la permanencia de rezagos vivientes de aquel medio heroico y primitivo propio de los tiempos gauchescos, y de aquellos caracteres inherentes a tal medio, con sus sentimientos bravíos y sus costumbres tradicionales. Regiones casi fronterizas, allá por Cerro Largo, o por Treinta y Tres, donde parece que los talas son más espinosos y los gringos encuentran más resistencias...

Y del tiempo, porque ya todos esos relatos se refieren,

en su mayor parte, es decir, en su parte más fuerte y original, a sucesos, reales o imaginarios, cuyo acaecimiento data de veinte o más años, por lo menos, cuando todavía andaba por estos mundos el poncho de los caudillos y eran posibles las patriadas...

Veinte años, son muchos años en el rápido evolucionar de este país, por obra del ferrocarril, del inmigrante y del buen gobierno... Por eso dijimos que la poesía nativista de elementos gauchescos, ha sido una poesía póstuma; ha florecido, en estos últimos tiempos, cuando ya el gaucho es un difunto. El relato de asunto gauchesco, aun cuando todavía guarda energía evocadora y emoción humana, es, también el reflejo póstumo de una época.

El paisano actual ha perdido los fuertes y originales rasgos del gaucho antecesor; adaptándose a las nuevas condiciones del medio, domesticado por la civilización, carece de todas aquellas cualidades bravías y trágicas que pueden dar tema a relatos tales como los mejores contenidos en este libro de Espínola. Por eso los mejores relatos de este libro, los más intensos, los más dramáticos, los más emocionantes, son aquéllos que es preciso situar un cuarto de siglo atrás, por lo menos.

Una gran virtud tiene el género de nativismo novelesco cultivado por este autor: y es que no cae en la exaltación romántica del gauchismo, en esa falsedad mitad sentimental y mitad compadrona, que quiere hacer del gaucho el prototipo de un idealismo redomón, convirtiéndolo en andante caballero, armado de metáforas. Y decimos esto, porque, ese romanticismo que parecía ya extinto, reaparece aún a veces, en escritores nativistas. Y lo decimos también, para señalar que ese falso y regresivo idealismo gauchesco que contamina la lírica nativista, puede ser perfectamente evitado por la objetividad de los géneros narrativos y escénicos.

Artista de buena cepa, el autor de "Raza Ciega" se limita a cumplir lo que es función del artista: dar la emoción pura y humana que surge de las almas y los hechos, tales como son, y se producen, más allá del bien y del mal, dejando que cada cual los razone y los juzgue con arreglo a su criterio. Esta función es cumplida, por lo demás, con gran dominio de su arte. El señor Espínola demuestra ser dueño de vigorosas facultades de narrador. Conciso en la forma, preciso en la expresión, sabe eliminar de sus relatos todo lo que es secundario y "literario", para dejar sólo lo sustancial, dando así una sensación recia. Podría objetársele que, dejándose llevar por su temperamento enérgico, emplea a menudo frases gruesas, que no son para oídos muy pudorosos. Pero ello es pecado venial.

Introduce asimismo, este autor, en la literatura de asunto campero, la sensibilidad estética de vanguardia. Su metáfora, completamente nueva, en su acertado atrevimiento, da a la realidad nuevos valores emocionales. Todo es directo, y fresco en su libro, de primera mano y de la mejor calidad.

Celebramos, la incorporación a las letras platenses, de un cuentista, de tan excelentes dotes.

El Día, Edición de la Tarde.
Montevideo, miércoles 6 de abril de 1927.

LETRAS PLATENSES - LOS ENSAYISTAS. "EL TEATRO DEL DISCONFORMISMO" POR HOMERO GUGLIELMINI

Desde hace algún tiempo, cuatro o cinco años, a lo más, vemos que viene destacándose, cada vez con rasgos más netos, en el ambiente intelectual de la Argentina, la personalidad de un joven ensayista, de los de alto vuelo y largo alcance: Homero Guglielmini.

Perteneciente, por sus años y por su espíritu, a la nueva generación, sus trabajos de crítica filosófica publicados en las revistas y, principalmente en "Inicial", ya extinta, de la que fue co-fundador, en compañía de amigos animosos, nos habían llamado la atención, por su seriedad, virtud nada frecuente entre los ensayistas platenses, y menos aún si son jóvenes, entendiendo por seriedad, no la gravedad académica del burro cargado de libros, sino la honradez de un alma sinceramente ansiosa de sabiduría, al par de la solidez de la cultura intelectual que se posee. Lo cual, tratándose de un joven, se resuelve en esta actitud: no decir más que lo que se sabe; escribir sinceramente lo que se piensa.

Esta observación podrá parecer una vulgaridad; acaso lo sea como teoría. En la práctica es lo más raro de encontrar, y por lo tanto, virtud preciosa como el diamante. En nuestros ambientes al menos. Lo corriente entre los escritores del género crítico y didáctico, lo general, es la simulación. Debe decirse, aunque duela. Se simula el saber, y se simula, por ende, el ser. No otra cosa es la ligereza del criterio, la superficialidad de la cultura, en la mayoría de nuestros escritores, y más aún —triste es señalarlo— en los jóvenes que en los viejos. Ningún problema se estudia a fondo, porque ningún problema interesa por sí mismo, desinteresadamente.

No se busca la verdad, sino el éxito. No se sabe lo que se dice, sencillamente porque no se ha estudiado; la irresponsabilidad intelectual es costumbre. Se escribe aquello que puede producir efecto, se trata de parecer erudito. No existe una cultura personal e íntimamente asimilada, sino trajes de feria, vestimenta, cosa exterior y pegadiza. En lo intelectual, como en lo político, se cultiva mucho entre nosotros, la viveza criolla del Viejo Vizcacha. Hay una facilidad y una frescura notables para apropiarse unas cuantas cosas del francés, para repetir citas, para intercalar frases en griego, para escamotear la copiandina, para coleccionar palabras de efecto, que den impresión de sabihondez y de refinamiento, para engañar al lector, en fin, y satisfacer la vanidad. Y, en los mejores casos, —donde, al menos cabe la disculpa de la honestidad— sólo se ve una cultura superficial, vulgar e inorgánica, de un enciclopedismo periodístico, que no conoce a fondo ningún problema, y que sirve para manejar "ad usum vulgaris", los tópicos intelectuales.

En medio de ese ambiente tan vulgar y viciado, la figura de Homero Guglielmini se ha ido perfilando con señera austeridad de pensador. Su poca edad, no le ha permitido aún, madurar la obra de valores fundamentales que cabe esperar de su talento, pero este talento y esa esperanza se han ido afirmando a través de su producción juvenil, grávida de precoz saber y de intuitivas orientaciones. Del talento de Guglielmini puede decirse, en verdad, que es una magnífica perspectiva, abierta hacia el devenir. En opinión nuestra, sólo hay actualmente, en la Argentina, un pensador de primera categoría: Alejandro Korn, cuyo ensayo "La Libertad Creadora", es probablemente lo más importante que, en América y en el campo filosófico, se ha escrito, hasta el momento. Creemos que Homero Guglielmini puede ser un sucesor del viejo Korn. No vemos destacarse entre la juventud figura más seria. Salvo que, su intelectualidad tome otros rumbos, de disciplina menos ardua.

"El Teatro del Disconformismo", primer libro, creemos, de Guglielmini, que acaba de llegarnos, confirma de manera rotunda sus cualidades. Compuesto con varios trabajos ya publicados antes en "Valoraciones" y algunos inéditos, constituye una de las críticas estimativas más agudas, que se hallan hecho del teatro de Pirandello. Bajo otro aspecto, puede ser una vindicación del gran autor, aporreado en otras pueriles interpretaciones que también se editaron recientemente en la Argentina.

Como hijo de nuestra época, nutrido en las inquietudes espirituales que la post-guerra suscitó en todo el Occidente, Guglielmini encarna, en la crítica, como otros en la poesía o en la pintura, lo que hemos convenido en llamar la nueva sensibilidad, es decir, la genuina sensibilidad de nuestro tiempo. En todos sus escritos alienta el ansia de renovación de los valores culturales, que es crisis saludable de nuestra época, y en su estimación crítica del teatro de Pirandello, penetrando, con fina intuición en los problemas estéticos y psicológicos que entraña, implica, a su vez, uno de los más interesantes ensayos de definición de ciertos estados de ánimo, característicos de nuestro tiempo.

No encaja en esta breve nota bibliográfica, un análisis del valioso trabajo de Guglielmini, cuyos conceptos nos parecen en su mayoría, felices aciertos interpretativos. Agregaremos, sí, recomendando su lectura, que, al interés de sus valores críticos, este ensayo del joven pensador argentino, aduna la justeza artística de la prosa, en cuya manera nos ha parecido percibir un poco de la influencia aristocrática de Ortega y Gasset.

El Ideal, sábado 7 de enero de 1928.

LETRAS NACIONALES
EL PALACIO SALVO EN LA LITERATURA

El palacio Salvo, primer edificio de categoría de rascacielo que se ha construido en Montevideo, estirando su torre a cien metros de altitud, se ha convertido en un tema poético para la nueva generación literaria. Aunque, con sus cien metros, es sólo un rascacielos de segundo orden, si se le compara con los doscientos y pico que miden algunos de Nueva York, para Montevideo, —ciudad de chato caserío colonial hasta hace poco, cuyas casas céntricas recién empiezan a empinarse unas tras las otras sobre sus siete u ocho pisos para no perder de vista el Cerro, —resulta un coloso, demasiado desproporcionado quizás, todavía, ya que, no obstante su crecimiento, la Nueva Troya hace el efecto, extendida a sus pies, de esas cándidas aldeas agrupadas alrededor del alto campanario de su Iglesia. El Palacio Salvo se ve de todas partes de la ciudad, hasta de adentro de las casas; se mete por los balcones, viaja en los autobuses y juega a las escondidas en las esquinas. Por la noche, sus anuncios luminosos son una constelación más en el cielo urbano, constelación comercial que tiene sobre las otras, la ventaja de que es visible, aun cuando esté nublado y lloviendo. La Torre del Salvo se ha convertido en el eje de la ciudad, en el punto obligado de referencia, y puede decirse que por él pasa el meridiano edilicio y literario de la República.

Es natural, casi inevitable, que se convirtiera en el motivo dominante, obsesionante, de los poetas de la nueva generación. El Palacio Salvo es el Monte Parnaso del Uruguay poético de esta hora, donde el clásico Apolo, aterriza, con su avión de fuego, para almorzar metáforas, todos los mediodías. El Palacio Salvo no sólo está de moda, en nuestra literatura, sino que es tema obligado. Poeta de vanguardia que no hable de él, que no le dedique siquiera uno de estos

renglones de ágil prosa dislocada y anti-gramatical que este tiempo desprejuiciado llama verso, no es considerado de vanguardia, es enviado a la retaguardia pasatista de los que todavía hablan de parques versallescos o de claros de luna. El Palacio Salvo, es hoy, en fin, el santo y seña del vanguardismo uruguayo, y algo para la señal, el signo de la cruz para los cristianos. Con un poco de pesimismo o de malevolencia podría pensarse que todo este alboroto es, sólo, en realidad, un ingenuo asombro de aldeanos ante el primer edificio de elevada estatura que se levanta en medio del caserío. Pero, es preferible, pensar con optimismo y generosidad, que los nuevos poetas hacen uso metafórico del alto edificio, tomándolo como un símbolo de la vida actual, de la nueva realidad opuesta al romanticismo y al academismo de antes.

El primero en hablar del Palacio Salvo fue Ferreiro, el hombre que se comió un autobús, y el verdadero introductor de estos motivos edilicios y mecánicos en la poesía uruguaya, que todavía soñaba, en general, tendida en la hamaca del rubendarismo. Ferreiro ha hecho escuela, aunque no lo parezca, o, por lo menos, ha abierto el camino a los atrevimientos vanguardistas de los otros. Después de aquel terrible accidente del "tráfico", se han visto y oído las cosas más raras, como si ya nada asombrara. En verdad ¿qué cosa puede asombrarnos más que un hombre comiéndose un autobús? Eso nos ha curado de espantos poéticos, para siempre y ya pueden renunciar los nuevos a esa clase de efectos. El efecto hay que buscarlo por otro lado.

Ahora, el joven Juvenal Ortiz Saralegui, (el nombre así, es un poco largo: convendría cortarlo en el Ortiz) debuta en el circo de la poesía vanguardista (y al decir circo nos acordamos de Eugenio D'Ors) con un libro que titula resueltamente "Palacio Salvo". Del interior el palacio saltó a las tapas, ostentándose ya imperiosamente. Se trata de un

libro muy juvenil, es claro, con todas las inseguridades y peripecias propias de quien no ha tenido tiempo todavía de aprender bien el manejo de su aparato lírico (académicamente: sus medios expresivos) que aún le bellaquea a veces. Pero eso es cuestión de tiempo. Lo principal es que el nuevo chauffeur literario (o, si prefiere, el nuevo aviador) tiene buena vista y buen pulso, intuición y coraje.

Creemos que puede dársele su "brevet" de poeta (o su carnet, como prefiera, que, al fin, un aviador es un chauffeur del aire) a condición de que no se meta a hacer raids mundiales, porque en esto los uruguayos tienen "jetta", siendo lo mejor que no llegue a perder de vista la torre del Palacio Salvo, cuyo letrero verde, anuncio luminoso de una marca de cigarrillos (que aquí no puede nombrarse, porque es reclame, y la Administración interviene) puede servirle de guía por la noche.

Pero, este asunto del Palacio Salvo, en sus relaciones con la literatura, ofrece aún otros aspectos de interés más general y más fundamental, que requieren comentario. Se lo dedicaremos en un próximo artículo.

El Ideal, viernes 13 de enero de 1928.

LETRAS NACIONALES
"RONDA DE LOS NIÑOS", POR SOTO (BOY)

La serie de cuentos infantiles titulada "Ronda de los Niños" con que Antonio Soto (Boy) acaba de enriquecer cualitativamente las letras nacionales, realiza un milagro verdaderamente singular, o por lo menos, muy pocas veces alcanzado en literatura (si fuese frecuente no sería milagro...), a saber: conciliar el humorismo con la ternura, la ironía con el amor.

Porque, en verdad ironía y ternura son estados psicológicos completamente distintos, actitudes opuestas frente a los hechos. Lo que provoca nuestra burla, por más suave o bondadosa que sea, no puede inspirar nuestro amor: amor es comunión con el objeto, y la ironía que es de índole escéptica y negativa, nos separa de él. En los ironistas de médula más filosófica, en un Oscar Wilde, en un Bernard Shaw, en un Anatole France, —para citar los modernos— la ironía se presenta casi siempre aliada a la piedad. Pero esta piedad irónica está aún muy lejos del amor, muy por encima del objeto. Y el milagro que admiramos en estos cuentos infantiles de Boy, es que el humorismo se entrelaza íntimamente a un sentimiento de ternura, permitiéndole al autor, amar y reír del objeto a un tiempo mismo, adorar y burlarse.

Es este un fenómeno de psicología literaria que hasta ahora no se había dado, creemos, en la propia obra del autor. Soto, que se ha consagrado como uno de los escritores humoristas más finos, en este ambiente del Plata, sólo había logrado, a la manera de aquellos humoristas magistrales a que antes nos referimos, conciliar la piedad con la ironía, despojándola de toda soberbia, con cordial humanidad, burlarse filosóficamente de sus personajes.

Pero aquí el milagro se realiza, y esto da al nuevo libro de Soto un interés especial.

En efecto; esta ronda de niños es deliciosamente humorística: Boy parece burlarse de sus inocencias, de sus picardías, de sus miedos, de sus astucias, de sus ignorancias, de sus rasgos de ingenio, de sus glotonerías y de sus ternezas; los ve jugar y vivir como a animalitos pintorescos, le divierten como monitos. Pero, junto a este efecto percibimos otro: el autor siente una gran ternura por sus pequeños personajes, como si riendo de ellos los besara; y el humorismo se traduce así en un alegre juego, en un regocijo ligero del corazón, libertado del peso de todos los graves destinos. Y el milagro es aún mayor, cuando, conviene advertir, la ternura del libro no cae nunca en el sentimentalismo, cursilería tan peligrosa como frecuente en todos los que quieren ponerse tiernos.

Este matiz psicológico tan difícil de conseguir, denota, por lo demás, una madurez de conciencia, un equilibrio de facultades, que son en suma la verdadera espiritualidad.

Al par de esta cualidad que nos parece la más notable del libro, "Ronda de los Niños" tiene asimismo el mérito, de su completa originalidad vital, de su valorizado realismo. Queremos decir que, el autor no se vale de viejas fábulas y motivos literarios clásicos para urdir sus relatos infantiles, ni tienen éstos reminiscencia alguna de tales motivos: Capeructias, Cenicientas, Blanca Nieves, enanos, hadas, lobos, reyes barbudos, castillos medioevales, caballeros andantes, y otras figuras del guardarropa literario. Todo en estas rondas de Boy es materia de primera mano, originalmente observada en la realidad viva, y cotidiana. De ahí su gracia, su frescura, su sencillez.

Este escritor ha comprendido que es preciso archivar ya esos ilustres cachivaches que nada tienen que ver con el mundo actual, y renovar el repertorio de imágenes, esti-

lizando la realidad que vivimos. Aquellos tópicos literarios deben dejarse en los libros que antaño se escribieron. Su glosa no tiene razón de ser. Ahora hay que escribir otros libros, crear otras formas, proyectar otras figuras, dar vida estética al mundo en que nos movemos. Y más necesario es esto, tratándose de los niños, a quienes hay que sugerir, no el culto fantástico de un mundo pasado y exótico, sino la valorización estética de esta realidad que viven. Este mismo concepto lo expresamos, ha poco, a propósito de un libro de Alvaro Yunque, escritor argentino, de cuentos para niños. Lo reiteramos ahora, a propósito de este libro de Boy, complacidos de comprobarlo.

Sólo faltaría agregar, para completar la excelente imprensión que nos ha producido esta Ronda, una simple referencia a la sustanciosa sencillez, llena de gracia, de su estilo, verdaderamente apropiado a un libro que se destina, ante todo, a los pequeños lectores.

El Ideal, jueves 7 de marzo de 1929.



INDICE

Este libro se terminó de imprimir en noviembre de 1981 en los talleres de Prisma Ltda. - Gaboto 1582 - Tel. 4 32 06 - Montevideo

Edición amparada en el art. 79 de la ley 13349 (Comisión del Papel) - Depósito legal No. 169.961